الوحدة والتنوع

في الخزف العراقي المعاصر

تأليف ثامر الناصري



الوحدة والتنوع

في الخزف العراقي المعاصر

الوحـــدة والتنــوع

في الخزف العراقي المعاصر

تأليف

ثامر الناصري



الطبعة الأولى

1427هـ - 2006م

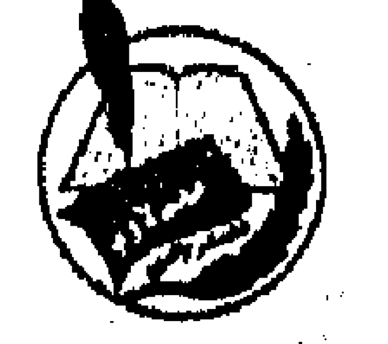
المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى الدائرة الوطنية (2006/3/493)
رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر (2006/2/396)

745
الناصري، ثامر يوسف
الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر / ثامر يوسف الناصري. - عمان: دار مجدلاوي، 2006.
( ) ص.
ر.أ: (2006/3/493)
الواصفات: / الفنون الزخرفية // العراق/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 9957-02- 235 -0 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص . ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الأردن

www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

- صورة الغلاف عمل للفنان ثامر الناصري.
- الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشره.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَإِذْ قُلْتُمْ يَـٰمُوسَىٰ لَن نَّصْبِرَ عَلَىٰ طَعَامٍ وَٰحِدٍ فَـادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنبِتُ ٱلْأَرْضُ مِن بَقْلِهَا وَقِثَّآئِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا ﴾

صدق الله العظيم

[الآية 61 من سورة البقرة]

الأهداء

إلى :
توأم روحي... أخاً... وصديقاً... وانساناً
معلمي الكبير وقدوتي...
يا من رحلت عني متوهجاً...
يا من تسمّرت صورتك في حدقات عيوني
إلى الذي لا يغيب.. يرافقني كالحضور
ومتى ما أحسست انه غاب حقاً؟!
... فتلك نهاية الدنيا....!
إليك...
يا من لا تتكرر بين الرجال
يا من علمتني كيف أكون لكي أكون
إليك
يا من جعلت من قلوب الطيبين سكيناً
وللمظلومين والمحتاجين سنداً ووعاء
حبيبي ... عمري... نور عيوني
أخي الحبيب... الحبيب... الحبيب...
الشهيد الخالد... **رياض**.. عبقاً وترحماً ووفاءً
أهدي هذا الجهد العلمي المتواضع

ثامر

المحتويات

المبحث الاول

مدخل الى مفهوم الوحدة والتنوع في العمل الفني

1-الوحدة والتنوع في الفن - المفهوم:

"تؤلّف العناصر التشكيليّة للفنون البصريّة المفردات الأساسيّة التي يستخدمها الفنّان ليشكل منها أياً من أعماله. لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميّز العمل الفني الواحد عن الآخر. يجمع الفنّان بين العناصر من الكتلة والحجم والخطوط والنسيج الملمسي لينتج صورة تشبيهيّة، وفي حالة أُخرى قد يجمع ذات العناصر بطريقة مختلفة كليّاً لإنتاج شيء آخر".

فَنقع في هذا السياق على تنوّع كبير من المنجزات التشكيليّة سواءً بالمعنى التشبيهي أو الوظيفي أو التعبيري أو الجمال الذي يهدف إليه الفنّان في الكثير من الآثار الفنيّة وتكون الأوجه التعبيريّة والوصفيّة للعناصر محدودة، ففي بعضها تستخدم عناصر معيّنة بإعتبارها أجزاء من عناصر سائدة تُشكّل وحدة جماليّة، لكن من المهم أن تكون العناصر ذاتها موضع الاختبار بإستمرار.

"فمن بين الإحتمالات الكثيرة التي تحدّد إطار الوحدة الجماليّة، هي التنظيم الجمالي، فحين يتحقّق ذلك نكون بازاء وحدة في العمل الفني، حيث تتحقّق الوحدة الجماليّة حين تتلائم أجزاء الشيء الفني في نظام يمكن تبنيه،

فالنظام أو التنظيم للعناصر قد يبدو بسيطاً أو مُعقّداً، وقد يؤسّس على واحدة أو أكثر من الخصائص المُميّزة لهذه العناصر".

فَقد توجد الوحدة حيث يتوقّع أن تكون قائمة (في التقابل أو التضاد) فإذا كان تكرار الخواص المتشابهة للعناصر التَشكيليّة ينتج وحدة، فالتقابل التناقضي يمكن أن يكون وسيلة لخلق التنوّع.

والوحدة بالطبع ليست خاصة بإنجاز العمل التشكيلي الواحد في بناءه وإنما في التَشابه والتكرار للخصائص المشتركة للأعمال التي ينتجها عصر معين، فالوحدة خاصيّة كل فكر مرتبط بموضوعه، فوحدة أي فكر هي بالأساس وحدة موضوع، ثم يُسبّب هذا، وحدة منهجه، أما التعدّد فهو خاصيّة كل فكر غني، وكل فكر مرن يسعى الى الإحاطة بكل مستويات موضوعه ومظاهر هذا الموضوع، إذاً الحقيقة لا توجد على نفس المظهر وتعدّد مستوياتها بتعدّد أوجه الموضوع ذاته، "والفكر المبدع الذي يلتزم موضوعه ووحدة منهجه، لكي لا يسقط في التوفيقيّة ويغرم في ذات الوقت بالتعدّد الذي يسمح له بأن يظل متحركاً ونشيطاً".

وعلى أساس من هذه المقولة سنكون أمام وحدتين متقابلتين، وحدة الموضوع ومستوى التعبير عنه، بإعتباره سلطة إنجاز للشكل الجمالي. فالموضوع الذي يعمّم في حُقبة زمنية قد يغادرها في أخرى، ويصبح ليس ذات قيمة، وتأريخ الفن حافل بمثل هذا التوجّه، فعندما يكون الموضوع الديني السائد هو الموضوع في عصر النهضة مثلاً، تخرج الأشكال بوحدة كليّة سواء على صعيد التعبير او الشكل (الأشكال 1 ، 2).



عمل للفنان مايكل انجلو
شكل رقم (1)



عمل للفنان رافائيل شكل
رقم (2)

وهذا ما يمكن أن نطلق عليه المهيمنة التي تحدّد مسار الفن وتؤكد وحدته، وهناك يتضح إن الوسائل الفنية ليست ثابتة قطعاً، ويمكن ان ينتقل إرادياً في اللعبّة الفنيّة، فقيمتها ومعناها يتغيرّان بتغيير الزمن والسياق أيضاً، فالمهيمنة "هي المكوّن البؤري في العمل الفني فهي تحكم المكوّنات الباقية وتحدّدها وتحوّلها".

"يؤكد يوكابسن على الجانب غير الآلي لهذه النظرة الى البنية الفنيّة، اذ توفر المهيمنة بالبنية الفنية للعمل بؤرة بلورته، وتُسهّل وحدته أو صيغته (نظامه الكلي) وقد تضمنت فكرة التغريب، التغيير والتطور التأريخي".

وعليه فأن للفن في حقبة معينة حقائق تربطه في قانون واحد، وما تأريخ الفن إلا ثورة دائمة، فكل تطور جديد هو محاولة (لصدّ) يَد الألفُة الميتّة والاستجابة الاعتياديّة.

إن هذه الفكرة الحركيّة عن (المهيمنة) وفرّت طريقة لتفسير الفن، فالصورة تتغيّر وتتطوّر، ليس عشوائياً بل نتيجة تغيّر المهيمنة، أي إن هناك

تحوّلاً متواصلاً في العلاقات المتبادلة بين مختلف العناصر في النسق التشكيلي.

إن الفكرة المثيرة القائلة بأن الجماليّة السائدة في فترات معينة قد تَتحكَّم بها مهيمنة تستمد نفسها من النظام اللا – فني– وتظهر آنذاك بفعل عوامل مرجعيّة دينيّة اجتماعيّة أو فلسفيّة. وبفعل المرجع تسود في حقبة زمنية مهيمنة ذات طابع محمول على فكرة ما.

2-المرجع وأثره في الوحدة والتنوع:

إن الخطاب التشكيلي هو دائماً بصدد قول شيء معين، وإن هذا الشيء الذي هو موضوعة الخطاب، يمكن أن يكون واقعاً ماديّاً أو واقعاً مجتمعاً أو كياناً ميثالوجيّاً، ذلك إن تظاهر الحياة عند شخص معين تُشكّل بالنسبة لنا وجوداً موضوعياً أي في الخارج وفي إستقلال عنّا، وهكذا فإن هذه المظاهر تُشكّل جُزءاً كاملاً من الواقع الذي نحاول أن نَتعرّفه.

فالفن إما أن يكون صورة عن الواقع وتخلقها أو يَنعكس فيها انعكاساً كأنطباع شيء ما على صفحة مرآة، "وأما أن يكون نسق للعمليات وحركتها لإحداث صورة عن الواقع، وأما إنه عبارة عن نشاط يعكس أثره".

إن نزعة إعادة المرجع ومطابقته أو الإختلاف معه، لها حق الأسبقية في تكوين الوحدة بحيث إن الأخذ بالنظرية القائلة إن الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذي له الأولويّة وقد يصبح أمراً تتزايد صعوبته، ومع إن الموضوع غير معني في تأريخيّة الأشكال الفنيّة، إلاّ إن ذلك لا يمنع من

المرور على بعض الجوانب التأريخيّة التي تعيننا على فهم الوحدة ومن ثم الخطاب وصولاً الى الهدف الأهم.

وعليه، نقع في عصور ما قبل التاريخ على إسلوب هندسي، يُعطي إنطباعاً بالبدائيّة أقوى بكثير ويكشف عن وحدة الرؤية الهندسية في العصور الغابرة من التأريخ، هذه الوحدة ذاتها التي ستميّز التطور الذي مر به الفن في العصور الحديثة، رغم إختلاف صيرورتها من مظاهرها الغريزيّة والإخلاص الحر للطبيعة الى إسلوب أكثر مرونة قد يصل حد الإنطباعيّة".

تدل هذه العمليّة في تأثير المرجع الواحد، الوحدة التشكيليّة في أزمان مختلفة وهي نتاج للمعرفة في الطريقة التي يمكن بها إعطاء الإنطباع البصري النهائي، ويرتفع الأداء من عصر الى عصر تحكمه وحدة الموضوع وفلسفة الصورة، بمعنى ان المرجع يَتحكّم في الصيرورة ويعمل على تفعيل التكراريّة بين الحُقَب وأشكال الفن فيها.

3- المنجز التشكيلي وسياقاته المرجعية:

يمكن عدّ العمل الفني رسالة فيها الكثير من الشفرات التي تتحدّد وتتكشّف من خلال السياق الذي يحكم تلك الرسائل بنظام يرتّب وحداته المختلفة المستندة الى التركيب والتوزيع في وحدات العمل الفني، والتي يمكن تشبيهها بقوانين تركيب الكلمات في جمل وكذلك قوانين الملبس والأكل وإشارات المرور....الخ، حيث تخضع كل هذه الامور الى قواعد وقوانين تسير وفقاً لها. "فالسياق كما عرفّه بعض الباحثين في اللغة بأنه دراسة الكلمة داخل التركيب والتشكيل الذي ترد فيه اذ لا يظهر معنى الكلمة الحقيقي ولا تتحدّد دلالاتها إلاّ من خلال السياق بظروفه المختلفة"، والسياق في العمل الفني يقع

بين مجموعة رموز مختلفة لها وظائف متعـددّة، ومعتمـدة علـى التكييـف والتبادل بين وحدات العمل الفني الذي يستند الى قاعـدة الوحـدات الـسياقيّة المتجاورة، والتي تقوم على مجموعة من العلاقات، تحكم تلك الوحدات التـي تشمل:

1. التضامن الذي يحدث عندما تقتضي الوحـدات بعـضها بالـضرورة والتبادل.

2. الضم والتوفيق، ويتم عندما لا تؤدي إحداها بالضرورة الى الأخـرى وعليه فأن الوصول الى الوحدات السياقيّة المتجاورة لا يمكن أن يتم إلاّ عـن طريق فك هذه الوحدات وتركيبها للحصول على الدلالة.. عندما توافق الدوال حاملة المعنى مع المدلولات الموجودة في نص العمل الفني، كونها تعتمد على التماسك والتجاور بين هذه الوحدات التي تلعب دوراً كبيـراً فـي إسـتدراج الدلالة، "وتؤدي الى إنتاج نص متماسك تشتغل فيه الوحدات السياقيّة لتـؤدي وظيفة تواصليّة".

يتبلور المعنى والدلالة في العمل الفني من خلال التغيّـرات والتحـوّلات التي تحدث داخل النص الفني والتي تـستند إلـى نمطـين مـن العلاقـات الأستبداليّة، والعلامات الإندماجيّة وكلا هذين النمطين من العلاقات، يؤدي الى إمكانية تبادل المواقع بين الدال والمدلول، بحيث يصبح الدال مدلولاً ويـصبح المدلول دالاً، وعلى هذا الأساس فأن وحدات العمل الفني يكون فيها "دال واحد له مدلولان، إحدهما أولي والثاني مجازي، والشكل البلاغي يفترض مـدلولاً يمكن أن يُشار اليه بدالّين إحدهما حقيقي والآخر تصويري".

عند دراسة العلامات "لابد من التركيز على السياق الداخلي الذاتي في العمل الفني أكثر من الخارجي الذي يكون تابعاً ثانوياً يكاد ينعدم الإهتمام به". فهذا السياق يعطي الاضاءة المقصودة لأي نص يدخل فيه بحيث يصبح العمل الفني متماسكاً ومفهوماً لدى المتلقي، كون هذا الشكل أساساً متكاملاً بفعل وجود قوانين وقواعد تتضمّنها الأجزاء المكونّة للكل.

ان أي علامة أو مفردة أياً كانت تخلو من الدلالة خارج السياق الذي وضعت وفقه، فالسياق هو الذي يحدّد قيمة الكلمة او المفردة وبما أن لكل مفردة وعلامة معاني ومضامين ودلالات لا تنتهي، أذاً فأن السياق الذي ينتج العمل هو مَنْ يفرض قيمة واحدة بعينها بالرغم من تعدّد الدلالات التي في وسعها أن تَدلُ عليها"، فالعلامة تؤدي دلالتها ومعناها من خلال العلاقة التي تربطها مع الوحدات والعلامات الأُخرى ضمن الشكل الواحد، فالسياق هو وحدة يستطيع ان يحدّد المعنى، وبالتالي نتعرف على كيفية توظيفها في خدمة الغرض المطلوب، ولان السياق هو الذي يحكم العلامة في أي عمل فني فأنه لا معنى للعلامة، إلاّ عندما تتدرج وتوظف ضمن أجزاء الشكل فيحكمها نظام سياقي يتجاور مع العناصر الاخرى داخله، ومن خلال هذه العلاقات تنتج دلالات من إجتماع الدال بالمدلول ويوجد المرجع الذي يمكن الوقوف عليه بعد استقراء المنجز الفني التشكيلي.

يحكم السياق في أي شكل مجموعة علاقات بين نسيج العلامات المتوافقة والمتطابقة او المختلفة او المتضادة "التي تؤدي الى نشأة شبكة من القرائن السياقيّة التي يتم من خلالها توظيف المعنى المراد" ويظهر المعنى من خلال السياق في العمل الفني من خلال نوعين: السياق الظاهري والسياق الداخلي، وعادةً يكون الاتحاد بينهما، بحيث يعتمد في هذه الحالة على مقدار الترابط

بين العلاقات في مكونات عناصر الشكل الواحد وهذين النوعين يظهران في كل انواع السياق وتقسيماته الأربعة:

1. السياق اللغوي الذي يرتبط بنظام اللغة وكلماتها وترتيباتها المختلفة.
2. السياق العاطفي ويرتبط بدرجات الانفعال.
3. سياق الموقف ويقصد به الموقف الخارجي الذي يمكن ان تقع فيه الكلمة.
4. السياق الثقافي وهو يمثل انتماء اصناف الناس الى الثقافات المخلتفة.

تأسيساً على ما تقدم، يتضح ان السياق يلعب دوراً هاماً ومؤثراً في العمل الفني بكل أنواعه، فهو الذي يضيء الظلمة والغموض داخل بنية الشكل الفني، من خلال إبراز وسائله الدلالية التي يحملها وبالتالي ينقل لنا الرسالة التي تحمل العديد من الشفرات والرموز التي تكشف عن معانيها بفضل الوحدات السياقية المتنوعة التي تعد بحد ذاتها مفاتيح لكل الشفرات والرموز لتمكنها من الوصول الى المتلقي بصورة منطقية وواضحة "فللسياق كل الفضل في تحديد معنى العلامات، وتخبرنا الدلالة التي يقصدها النص، كونه ذا علاقة مباشرة بصياغة واخراج كافة الخصائص والسمات والعناصر المشتركة في البناء الفني".

4- التكرارية في الوحدة:

عندما نقوم بفحص الانتاج الفني لحقبة زمنية او لحقب تشترك في المفهوم والبنية فأننا نتلمس نوعاً من التكرار والإعادة، فإن التكرار يصبح ممكناً فقط، إذا كانت هناك وحدة من شأنها أن تكون متشابهة ومختلفة في بعض العناصر حتى تحتل مكان وحدة اخرى وان تملأ فراغاً أو نقصاً نشأ

نتيجة غيابها، كما تأتي لاكماله أو سدّ غيابه.. ففي تلك اللحظة تكون الوحـدة الإضافية هي تكرير للوحدة الغائبة ونائبة عنها كما تكون في الوقـت نفسه وحدة مغايرة مختلفة عما تنوب عنه وحدة تغيير ي كل ما جاءت لتحل محله.

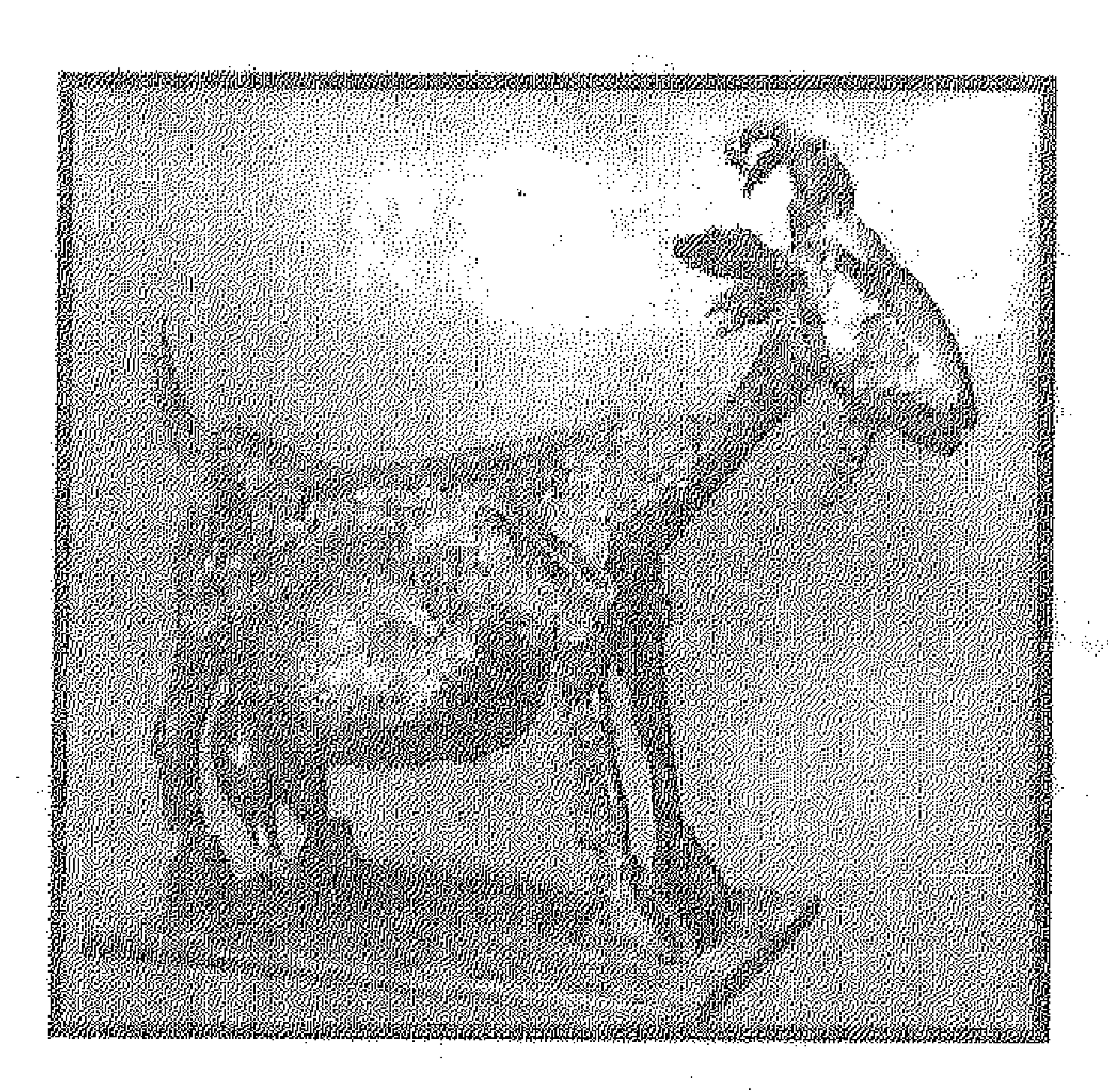
في الفن الرافديني يمكن أن نجد تمثالاً أو حتاً فخارياً يُمثّل حيواناً، هـو ذاته في ملامحه في النحت المعاصر (الاشكال 3 ، 4).



احد الاعمال الرافدينية

(كبش من الوركاء)

شكل رقم (3)



عمل للفنان–بيكاسو

(عنزة) من كتاب خاص عن اعماله

شكل رقم (4)

فالاشتراك في الهوية (الجنس) و(النـوع) و(الموضـوع) تُفعّلـة فكـرة التكرارية كأساس أو لأصل الهوية، فَلا يمكن أن يتم تحديد معرفة الشيء نفسه ما لم يحتفظ لنفسه ببقية تشبّهه من الآخر الذي يرتبط معه في بنيـة ضـدّية، ولما كانت التكرارية هي هذه العلاقة الصغرى للمشابهة فأن الشيء نفسه فـي (الهوية) إذ لابد ان يقبل التكرار والمعرفة على الرغم من التغيير الذي يحدثه التكرار، ولذلك لابد أن تكون التكرارية هي أساس الهوية والمثليّة.

إن التكرار في الوحدة يعتمد على إدراك علاقات المشابهة بين الأعمال الفنية في الهوية الجامعة، لكن هذه العلاقات نفسها تعتمد في هويّتها على سياق أو أحداث حقيقية متعدّدة وأهمها: مناطق التشابه في الشكل الفني.

"وفي الخزف نجد تناظرات وتقابلات هي رغم بساطتها وعدم تعقيدها إلا أنها لا تقبل التجزئة ولا الاختلاف ولا التعدّد".

إن هذا النوع من الفن عمل على إنجاز تناص في مسيرته، لكنه تناص محدود، نظراً لطبيعة إنجازاته التي تختلف في الإستعارة والتنفيذ... بإختصار هي أكثر محدودية لأسباب سنأتي الى ذكرها لاحقاً.

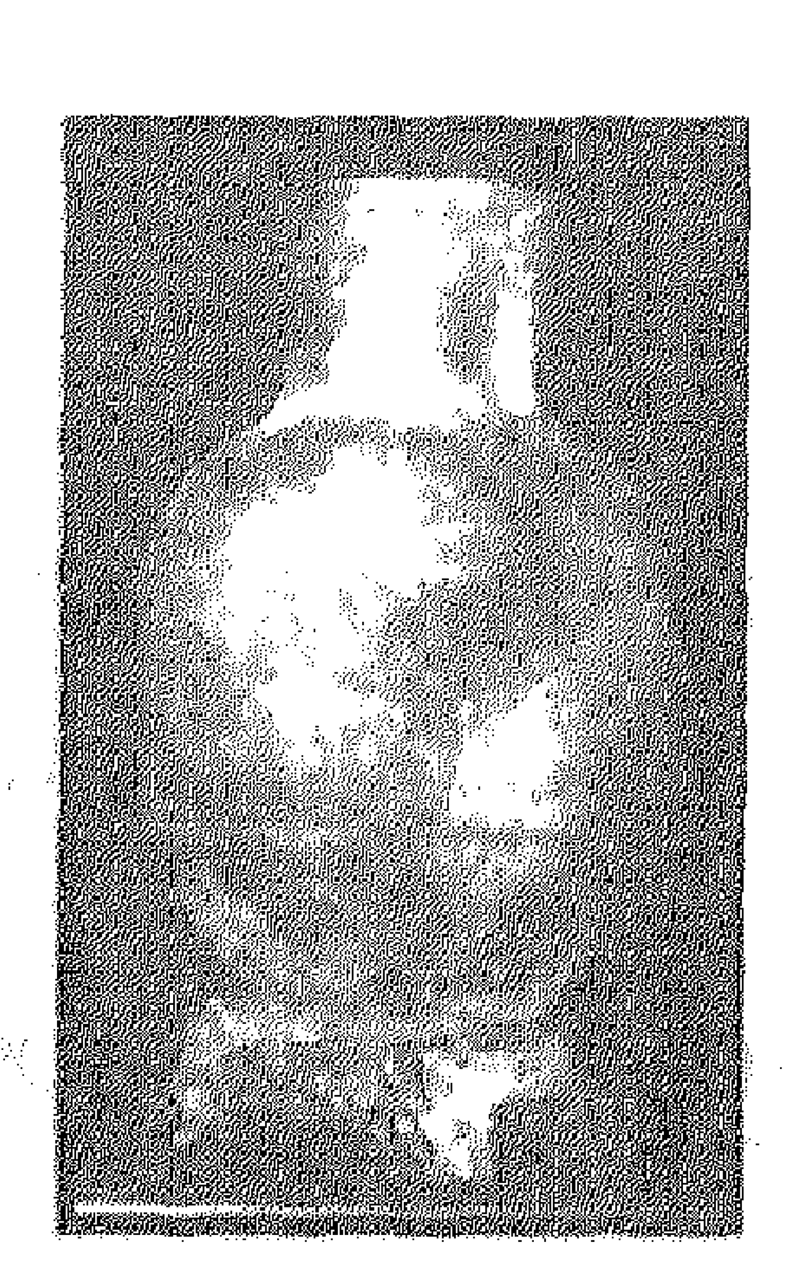
إن لفن الخزف لغة جمعيّة في ذاتها وفي تعبيرها وتنطوي على عدد معين من العوامل الجماليّة – في الكتلة، والإيقاع، والرمز والتي لا يشترك بها تماماً مع لغات فنون أخرى.

"لذلك فأننا نقع على تناص واضح المعالم في مسيرته التأريخية، وذلك بالغاء الحدود بين الاشكال في حقب متعدّدة.. حتى تذوب الأشكال الجديدة موظفة ومذابة في القِدمَ، وتنفتح على آفاق دينية وأُسطوريّة وتأريخيّة مما يجعل الأعمال الحديثة ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث ودلالة. فيصبح العمل حافلاً بالدلالات والمعاني".

فالعمل الفني يُعدّ عملاً يأتي في لحظة فرديّة خاصة وهو في أوج توتره وغناه وهذه اللّحظة (لحظة الإبداع) تتّصل باللحظات الفرديّة المتراكمة الأخرى. وعليه فإن نص العمل أو (العمل – النص) هو إناء يحوي بشكل أو آخر أصداء نصوص أخرى.

اذاً الفنّان يتفاعل ويتأثر بتراثه وبثقافته ويبني عليها عمله الفني مع سياق الأعمال السائدة... ورغم تفرّد الفنّان بأسلوبه فإنه لابد أن تترشح الأعمال التي سبقته في أعماله ويكوّن صدى تكرارها.

قد نجد أعمالاً فنيّة عراقيّة في الخزف المعاصر مُخبئاً فيها ذات الفن في بلاد وادي الرافدين أو أعمال الفنون الإسلاميّة (الاشكال 5 ، 6).



عمل قديم من الرافدين
العصر السومري
شكل رقم (5)

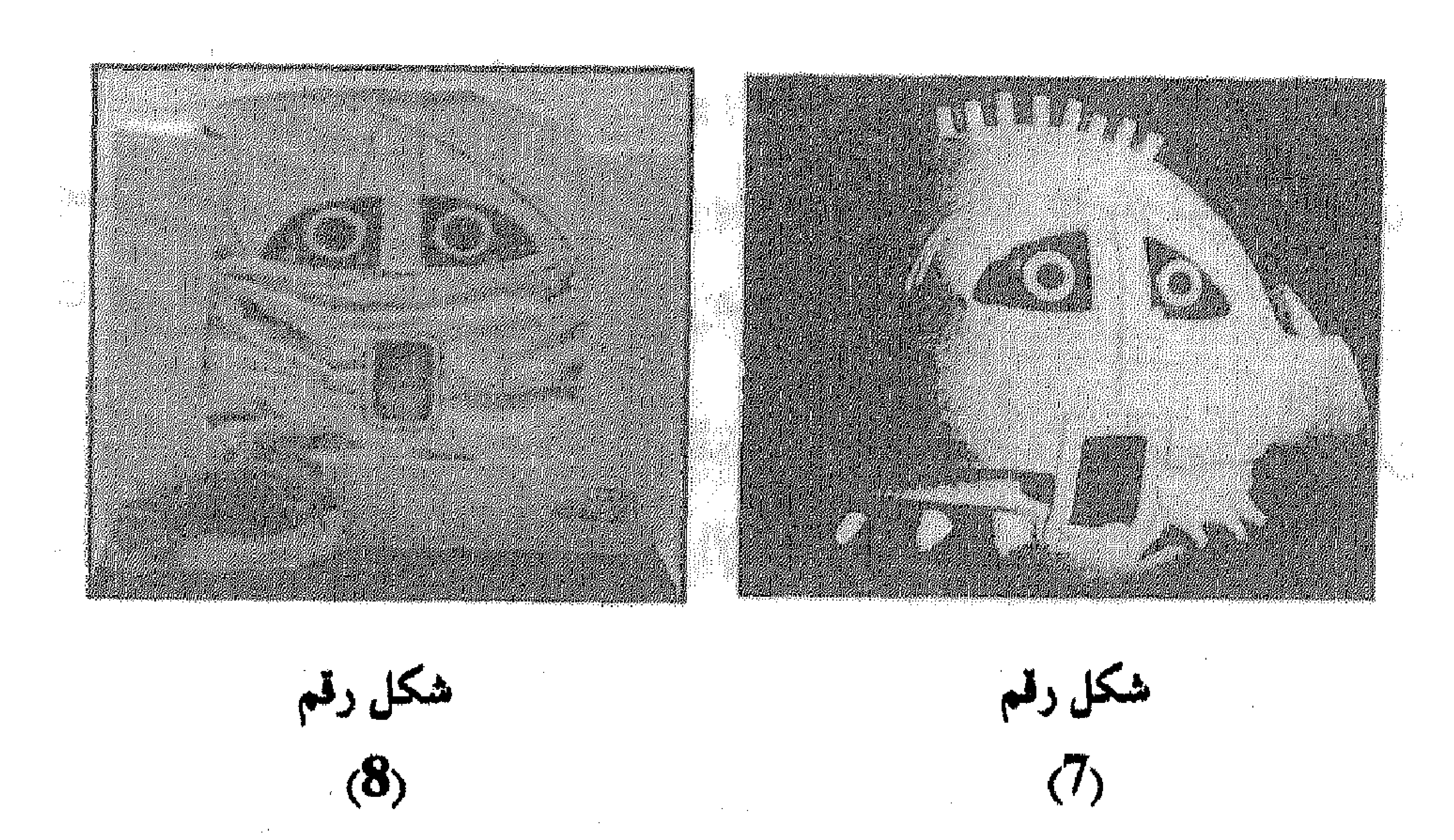


عمل فخاري حديث
شكل رقم (6)

مصادر التناص مصادر متباينة فيها:

- **المصادر الفردية:** ويكون فيها التأثيرُ طبيعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة او الموروث العام كما في الشكل البشري أو الحيواني الأسطوري الذي تأثر بإعادته الكثير من الفنانين العراقيين في النحت والرسم والخزف.

- **المصادر اللازمة:** وتكون داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الفنان نفسه مثل اعمال سعد شاكر (التشابه الحاصل بين الاعمال) (الاشكال 7 ، 8).



شكل رقم (7)

شكل رقم (8)

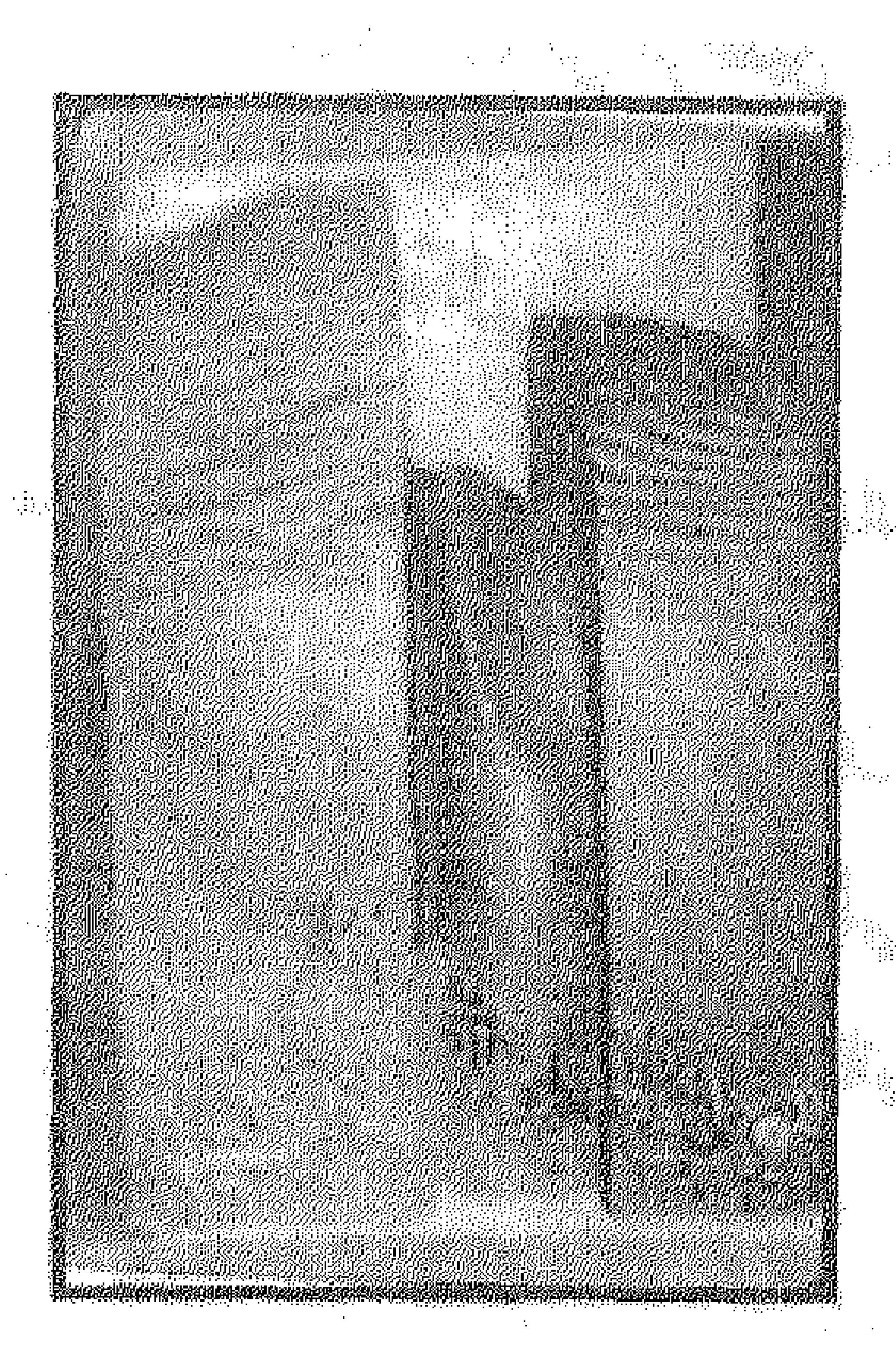
- **المصادر الطوعية:** وهي اختيارية وتشير الى ما يطلبه الفنان متعمداً مع أعمال متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها..

كالاعمال التي تستعير الحروف العربية في تشكيلها الاشكال (9 ، 10).



عمل للفنان ماهر السامرائي

شكل رقم (9)



عمل للفنان ماهر السامرائي

شكل رقم (10)

اما توظيف التناص فيكون حسب الاتي:

التناص الظاهر: ويدخل ضمنه الإقتباس والتضمين ويسمى التناص الواعي او الشعوري.

التناص اللاشعوري: (تناص الخفاء) ويكون فيه المؤلف أو الفنان غير واع بحضور شكل معين في الشكل الذي رسمه".

وعليه يرى المؤلف إن إستثمار بعض المفاهيم في دراسة فن الخزف أمر مهم للاحاطة بمفهوم الوحدة والتنوع في هذا الفن.

فالوحدة مفهوما ترتبط بسياقات مختلفة لتكوينها أو وجودها، أما التنوع فإنه الإنحراف أو الإنكسار الذي سينفجر في زمان أو مكان معين والعامل على خلخلة سياق الوحدة، ومن المهم هنا الاشارة الى تفعيل هذه المفاهيم في قراءة الانتاج الفني ويتطلب ذلك بالطبع دراسة الأساليب للوقوف على احصاء منهجي لعناصر الوحدة والتنوع معاً.

اما التكرارية: فهي (قابلية التكرار والاسترجاع) وهي ترتبط بـ (تكرارية الاصل) تماماً مثل اعتماد الأثر على أثر، (اصل)، ومثل إعتماد الإختلاف على إختلاف (اصل) والتكرار المألوف هو دائماً وابداً تكرار لوحدة او لحظة او حالة سابقة، ولكن على المرء أن يدرك إن ما هو سابق ايضاً يعتمد على إمكانية التكرار، فما لا يقبل التكرار، لايمكن ان يكون". وعليه مهما تنوعت فرصة التكرار فانها تحيل على ذاكرة.

والتكرارية في النحت الخزفي هي مواصلة السياق السابق وتنقله من جيل الى آخر أو من فنان الى آخر.

الاسلوب السائد والاسلوب المغاير:

هو ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة اخرى، ويكــون الإســلوب أحيانــاً نوعين: إسلوب فرد وإسلوب حقبة.

إن إسلوب الفنان نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيّته هو، دون تقليد سواه، لأن كل إسلوب صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفيّة نظره الى الأشياء وتفسيرها، وطبيعة إنفعالاته الذاتية هي اساس تكوين الإســلوب"، وفي تطوّر دراسة الإسلوب الفردي نجد إمتدادها الى اسلوب الفترة بكاملهــا، ومن ناحية أخرى يتفق على اسلوب الفترة، وتؤلفه أشد العقول الأدبية أصـــالة في أكثر لحظاتها قوة"، وفي دراسة الفترة نستطيع أن نتوصل الى ذلك التجريد غير الواضح والمتناقض ذاتياً الى فكر العصر". فالإسلوب إذن يصبح إضافة يقوم بوظيفة لا تتّصل بالجمال، بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير، كمــا يرى (ستندال) وهو زينة وجماليّة، ومعنى هذا انه سلم بوجود فكر معين قبــل تجسيده في كلمات"، ولا يكفي أن نعتبر الإسلوب إذا تحدثنا مجازيّــاً، الخــط اليدوي الشخصي للفنان وأن نبحثه كما يبحث دارس خطوط الخــط الفعلــي للكاتب ومحلل الإسلوب الأدبي، وإنما يدرس الأعمال الفنية، ولــيس أنماطــاً منوعة من الشخصية الإنسانية، وإذا كانت هذه الأعمال نتاج مــزاج خــاص فإنها تكون ذات أهمية هامشيّة وهناك بعض العناصر الشخصية قد يكون لهــا أثر في الإسلوب، أولاً: الطين، ثانياً: أثر البيئة، ثالثاً: الثقافة والتربية، رابعاً: الإبتكار.

فالإسلوب بأية حال زينة وليس زخرفاً كما يعتقد بعض الناس، كما إنه ليس مسألة تكنيك، إنه مثل اللّون في الرسم، له خاصيّة الرؤية التي تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه".

لغة تتميّز بالإكتفاء الذاتي، وتنغرس جذورها في إسطوريّة المؤلفّ الذاتية السريّة وفي هذه الحالة شبه المادية للكلمة حيث يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء وتنهض الموضوعات الفعلية العظمى مرة واحدة لتكتسب وجودها.

قال (اوفمان) عن الإسلوب بأنه محصلة مجموعة من الاختبارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل، وهو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلّم أو الكاتب، ويرى (ريفارتير) بأنه إذا كانت مهمة عالم اللغة تنحصر في الإمساك بجميع ملامح القول دون إستثناء، فإن دارس الإسلوب ينبغي له أن يتعمق كثيرا بتلك الملامح التي تنقل المقاصد الواعية للمؤلف مما لا يعني إن وعي المؤلف يشتمل كل ملامح القول. والحالة فأنه يحمل مزايا منها إنه يتفق تماماً مع التميّز اللغّوي القائم بين اللّغة والكلام، فالاسلوب يُعدّ مظهراً من مظاهر الكلام دون أن يفقد علاقته باللّغة التي يختار من رصيدها وقد عرّفه (هنري شوك) بأنه: خط من الدفاعات أو سلسلة أشبه ما تكون بسلسلة جبال الهملايا التي تتألّف من أعظم ما عُرّف من النُصب الأثرية طوال العصور التأريخية أو بالأحرى محك القيمة ومعيارها" وفي الأدب العربي إختلفت التعريفات بإختلاف العصور واخرها تعريف (على الجارم ومصطفى امين) في كتابهما (البلاغة الواضحة) بأنه المعنى المصوغ في الفاظ مؤلّفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وأفعل في نفوس

سامعيه وقسّماه الى إسلوب علمي يتسّم بالمنطق والوضوح، وعدم إستعماله المجازات والمحسّنات وإسلوب أدبي يمتاز بالخيال الرائع والتصوير الدقيق، وتلمس اوجه الشبه بين الاشياء المتباعدة وإسلوب خطابي يمتاز بالتكرار وإستعمال المرادفات وضرب الأمثال".

وعليه فإننا أمام أساليب مختلفة، ومظاهر هذا الاختلاف كثيرة فهناك ما يعزى الى إختلاف الصنعة ومقدار الملازمة بين الأشكال ومعانيها وتركيبها – ولكنها في الواقع مظاهر تطبيقيّة لأحد هذين السببين.

فالموضوع هو الباب الاول الذي يقوم عليه الإختلاف، ويراد بالموضوع الفن الذي يختاره الفنان ليعبر به عمّا في نفسه، في الطين أو الحجر أو الزيت... الخ، فلكلّ فن اسلوبه الخاص الذي يلائم الطبيعة.

أما الموضوع الذي يُهيمن على تكوين الإسلوب فإنه يحدد أيضاً إسلوب حقبة و ... (سنعرض ذلك مفصّلاً عند تناول الخزف في حقب مختلفة). وإسلوب فنانين داخل الحقبة. مما يساعد على فهم الكليّات، والوحدة التي تجمع الفن داخلها. ولكن يمكن أن نقع على أساليب متنوعة في ذات الحقبة.

إن ذلك يرجع الى إختلاف الفنانين من حيث أذواقهم ومواهبهم الفعلية ودرجة إنفعالهم. وطرق تصويرهم.

هنا نلاحظ إن الأساليب تنقسم على وفق الموضوع كالاتي:

رسوم الايقونات والصور

الاساليب من حيث الموضوع توضيحي ← الفنون التي تشير الى حدث بذاته

الفنون التي تعبر عن طريق النقل الحرفي

تعبيري ← فنون تشير وتعبر عن طرق منظومة رمزية

تجريدي ← تحاول تفعيل الاشكال الهندسية والتجريدية وتحريفها.

هذا التقسيم يحيلنا موضوعياً الى الجهاز المفهومي الذي يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الفنية عامة، والتي تتسّم بجملة من الخواص.

من أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء الى الكل ومن السطح الى العمق والتداخل في تكوين شبكة الدلالة وكل ذلك يتمثل بما يلي:

1. **درجة الايقاع:** التي تسود الحقبة الواحدة.

2. **الدرجة الجمالية:** التي تحدد كثافة الإبتعاد او الإقتراب من المضمون.

3. **درجة التشتت:** تُعتَبر تصعيداً لما يسبقها في هذا السلّم، وهي ذات خاصيّة توزيعيّة بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمّي والنوعي، وتتصل بمعيار الوحدة والتعدّد الصوري.

4. **درجة التجريد:** وهي المتّصلة بدرجة الحسّية، وهي محصلة مركبة للدرجات التي تسبقها. إضافة لإرتباطها بمعامل جديد لم تتمكن الدرجات السابقة من أدائه بشكل مباشر.

فكلما كانت درجة الإيقاع خارجياً والدرجة الجماليّة تشارف على التلاشي ودرجة التشتّت تذهب الى الكم، تكون غلبة التجريد بغلبة وجــوه الإنحــراف على السياق في مستوياته المختلفة...".

الثابت

الثابت هو الشكل (النظام) وتقنيّاته في البُنى الصغيرة المُكوّنة لنظام الفن العالمي، والمُتَحوّل هو (المتغيّر) في محتواه أو المحتوى وعليه فأن فهم الجدل بين الشكل والمحتوى ضروري لتكوين المعرفة النقديّة لصيرورة هذا الجدل"، والسؤال هنا كيف يعمل السياق في فترة حضاريّة معينــة، وتَــصبح عمليّــة التَحوّل حقيقيّة مع ثبات أنساقها في وحدة نظام ثابتة؟ فالحــضارة الرافدينيّــة (السومريّة) مثلاً لها عناصرها الخاصة، نجدها في البنية السومريّة الكبــرى، ولكن هناك قابليّة للتحوّل في تلك الأنظمة، فأي خلل في أي نظام من الأنظمة (سيتكأ سلباً) أو (يَتسيّد إيجاباً) حسب التغيرّ وإنه سيعمل على التحوّل من نظام الى آخر فتنحرف البنية باتجاه التَسيّد، أو بإتجّاه التلكّؤ، وبذلك يحدث إنقلاباً أو تغييراً في البنية، دون الخروج عن نسقهما، وهي تعمل بتحوّلاتها ضمن ذلــك النسق.

ان المسألة الجوهريّة هي تحديد التحوّلات المنطقيّة التي يمكن أن تــربط مختلف النُظم الحضاريّة وأيجاد علائق بين البُنى في توحيد أنظمتها وأنساقها في بنية كبرى، ولأهمية بنية الفن في رصد التحوّلات فهي بنية شكليّة ظاهرة للمحسوس، وإن أثر تلك التبدّلات والتحوّلات (تكون واضــحة) فــي الــشكل الفني، وسيظهر الإختلاف في الشكل المنجز.

ويتحوّل الشكل الى آخر، فأي تلكؤ في النظام الديني مثلاً يــؤثّر علـــى النظام الملكي بالمقابل، فيبرز النظام الملكي ويتسيّد، وتظهر الأشـكال الفنيّــة مفعمة بالتمثيلات الملكيّة المختلفة، ويختفي أو يـضمّر الـديّن أو الطقــوس الألوهية، ويظل التشخيص للملك مـثلاً، وهكـذا بـاقي الأنظمــة بالتقابــل والعلاقات، إن الجانب العلمي للفكر ينطوي على الفعل الذي يحوي الأشياء أو الحالات والعمليات الفكريّة التي هي في الأساس أنساق للتحوّلات".

وقد تتغيّر الأعمال الخزفيّة وتَتحول، ولكن القوانين المُتحكّمة والتي تُوجّه تلك التَحوّلات التكوينيّة ثابتة مستقرة، وتتوجه تلك التَحوّلات في نظام تَحكمهُ قوانينها، فالتحوّل والإنتظام يتبادلان في التجديد والتـشكيل والإنتظــام غيــر المخترق للحدود والقوانين.

والضبط يظهر في الأبحاث المتعلقــة مــثلاً (بالمقارنــة الإجتماعيّــة)، فالمجموعات الاجتماعيّة دينامية (كما هو الفن) فهـي مواضــيع تحــويلات وضبطها الذاتي يُعبّر عنه بالضغوط والضوابط والقواعد المفروضة من قبــل الجماعة يرافق التحوّلات في الفنون الرافدينيّة انتظام ذاتي متعلــق بــأعراف وقوانين وقواعد تتشكل ضغوطاً توجّه الأعمال الفنيّة في تحولاتهــا، إن ذلــك النسق الذاتي الذي يميزّها يؤدّي الى الحفاظ عليها والى نوع مــن الإنغــلاق، فالتحوّلات اللازمة لا تؤدي الى خروج حدودها وما يَتولّد منها هي عناصــر تنتمي دائماً الى قوانينها.

المُتَحوّل:

ففي كل عصر تُكسر الوقائع التصييريّة، الثقــل الرمــزي والمرجعــي بالتمظهر المتعّسف، والذي يهمنا هنا القول إن الفن لم يكن أبداً منغلقــاً فــي

جمودية ثقافيّة أو نفسيّة، لهذا أثبت الفن وعبر تأريخه بالإختلاف من خلال تهديم التجربة العادية والإدراك الواعي، لذا فهو لم يخضع مطلقاً الى معيار جمالي محدد كقيمة يحس ويطلب بها الوعي في فترة تأريخية.

يحيلنا مفهوم التحوّل الى أن في عالم الفنّان توجد لقاءات غير مُنتظمة تُكسّر وتُحصّن الإدراك، وإصطلاحات المعرفة التي تزعم اليقين.. هذه السلطة للفن درسها (فيلا سكيز) مثلاً في (الوحدة والوصيفات) حيث دمج البعد الاحتجاجي للتصوير بمعزل عن فخ التمثيليّة ومستلزمات المشاركين ومغامرة الذوق الجماعي.

هكذا يكون رهان الفن في زعزعته محاولات الإختزال والتماهي الذي يجعل من عالم الفن التشكيلي عالماً سرديّاً، وهكذا كانت فرصة الثورات الشكليّة، شكليّة ومختلفة.. هذا التَحدّي المتمثّل في إختلاف طرائق العرض ووسائل التعبير في الخزف بخصوصيته، هو حدث عابر في التأريخ، لهذا فإن قوتّه ستكون أكثر عنفاً وتهديماً فيما بعد، لأنها لا تكمن في غاية تعليميّة أو وظائفيّة، بل في قدرته على إحداث إحساسات تزعزع كل يقين عن أشكال الخزف الثابتة وقبلها أشكال النحت وذلك بواسطة تشكله التوئمي بين فنين. ويكون عندئذ مطالباً بإستقلاليتّه بعيداً عن حالة الإنعكاس لتحولات علاقات الإنتاج ووسائلها.

كل فنان على وفق ما تقدم – يفكر وينتج إنطلاقاً مما هو، وما هو كذات فاعلة. مغايرة بالضرورة، لما هو غيره، قديماً أو معاصراً. يعني بأن له طريقتهُ المختلفة والمتميّزة، في إستخدام خامات وعناصر وإستعارات الفن، فبهذه الطريقة ينتج أسلوبه الخاص، أو يكشف عن فضاءه الجمالي وأفقه

الدلالي. ويكون في هذا الاتجاه فناناً متميزاً أو ملائماً بين فنّاني عصره. وبينه وبين الموروث في الفن.

لكن ينبغي أولاً أن نسأل ماذا يعني الموروث، هل الإبداع أم المبدع؟ هل هي الأشكال أم المواد؟ هل هو الذات أم الموضوع؟ أم هو هذا كلهُ، وكيف؟.

إنها أسئلة تدفعنا الى أخرى تفريعيّة لكي نحيط بالإشكاليّة التي تنطوي عليها وحدة الفن أو تنوّعه.

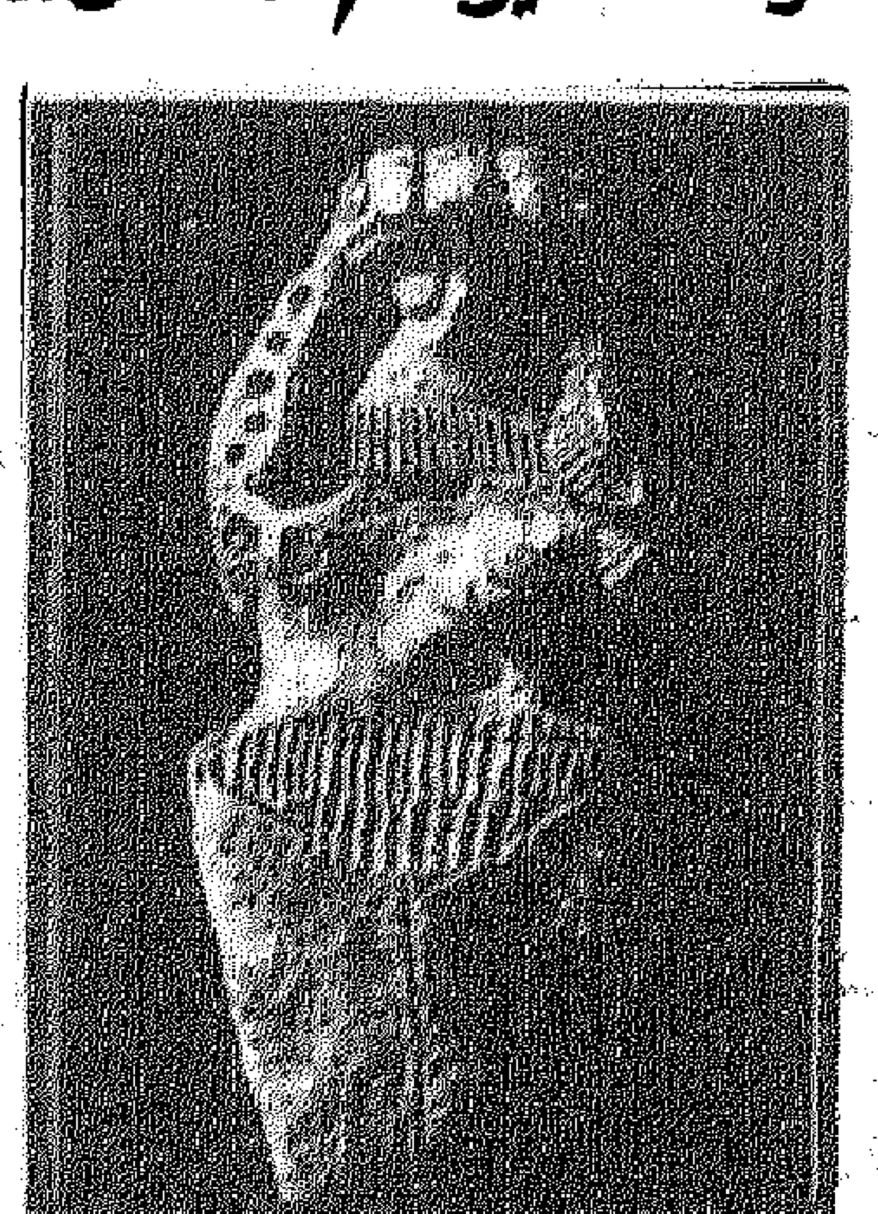
فهل الموروث الإنساني في الفن هو مجموعة محددّة من الفنانين وحينذاك هل تعني العلاقة بالموروث تقليد هؤلاء الفنانين وإتباعهم في نهجهم الفني؟ رغم إنهم أفراد متباينون متباعدون تأريخياً وفنيّاً، وكيف نوحدهم في وحدة كُليّة تجعل منهم هوية واحدة ذات معيار خاص.

لعل الأرث قد قُسمّ الى مراحل معيّنة، ونعني بها إنجازات فنيّة خاصة يمكن أن يطلق على بعضها بالثابت، إذ يرتبط الفنانون في أحيان كثيرة بخصائص جوهرية للمرحلة أو المراحل.

والأُخرى مُتحرّكة تُحاول تجنّب الوقوع في السياق الفني السائد وتنحو الى الإنفصال كلحظة خاصة من الممارسة الإبداعية، إنقطاعاً في السلسلة الفنية للفنانين السابقين، ذلك إن هذا الإنقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الفنّان فنّاناً تقليديّاً أي دون أن تتحوّل الفاعليّة الإنسانيّة الى مجرد تكرار وإستعارة، فالفن لا ينحو إلاّ في نوع من الجدليّة الضدّية والتناقضّية وهذا ما يمكن أن يسمى بالمتحوّل.

الوحدة في فن بلاد وادي الرافدين:

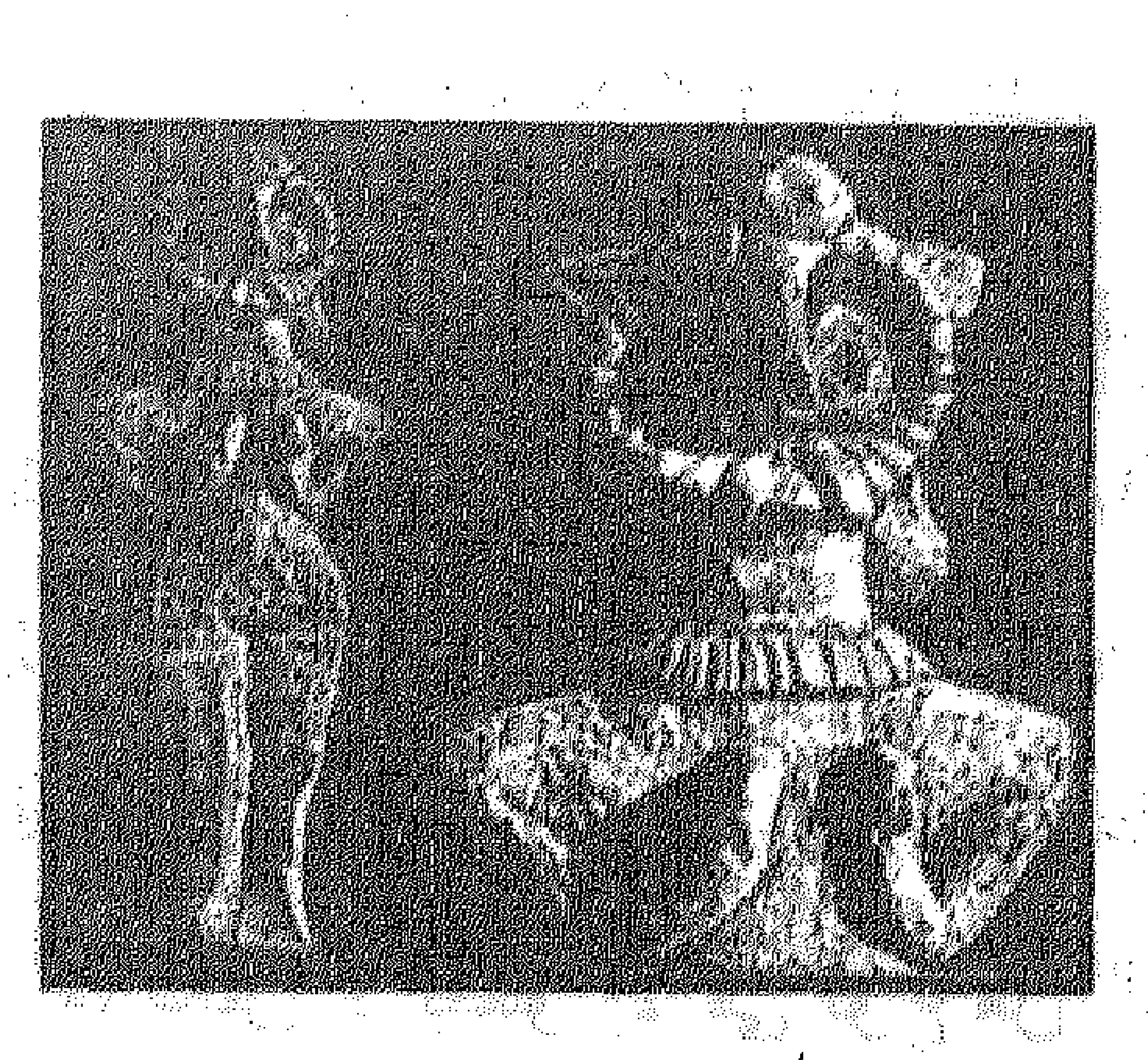
البنية في بلاد وادي الرافدين بنية مُتحركّة، وكُتب عليها أن تكون متحولّة، في أنظمتها المتفاعلة على طول الخط، فالصورة في بلاد وادي الرافدين، نستنتج منها قانوناً كُلّياً بعد ان نموّه أو نغيّب كل الجزئيات بإعتبار إن البنية هي قراءة كُلّية للنص وليست جزئية، ويمكن الخوض في واحدة من مميزات بنية النص التشكيلي وبنية النص الأدبي في بلاد وادي الرافدين، وهي الميل الى التجريد والميل الى الترميز، والميل الى التخفي، وعدم الإيضاح في البنية الظاهرة والى الإشتغال في البنية العميقة، لذلك أغلب الأعمال الفنيّة تُحقّق سياقاً فنّياً كان كفيلاً بإحلال نوعيّة الفن، والزمن الذي أنتسب اليه العمل، وبالرغم من غيابه عن المؤشرات الجوهرية الكافية لكنه على حد تعبير (أولمان) "يجعل المعنى سهل الإنقياد والتحليل الموضوعي وعلى حد تعبير (فيرث) فأنه يبتعد عن فحص الحالات الفعليّة الداخليّة التي تُعدّ لُغزاً مُهّماً حاولنا تفسيره" (الاشكال12،11).



نحت فخاري قديم

من عصر الانبعاث السومري الاكدي

شكل رقم (11)



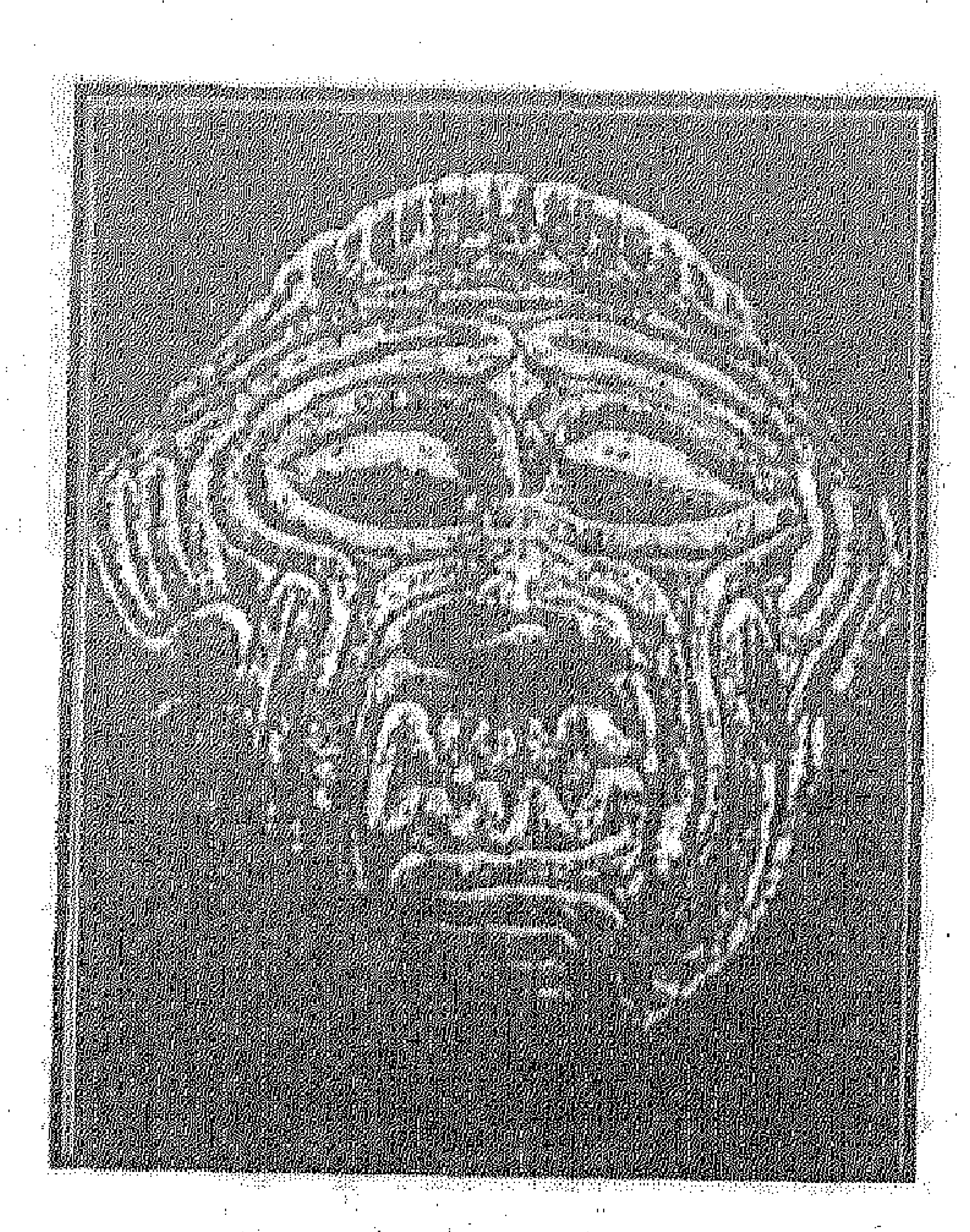
نحت فخاري قديم من العصر

السومري (الالف الثالث ق.م)

شكل رقم (12)

وإذا توفرت العلاقات المتبادلة الفعّالة يكون التركيز على الخصائص التأريخية وإمتدادها الزمني الذي يؤثر في إعادة تفصيل المحركات الضاغطة في المكان بإعتباره منظومة شاملة من العلاقات المبثوثة عبر البنية الماديّة، ورمزه الخارجي بوصفه دالاً وهذه البنية مرتبطة بمتغير فعال، فالإنسان مؤسساً لثنائيّة العلاقة الوجوديّة".

"إن دراسة المعاني على هذا الأساس تُعدّ في نفس الوقت دراسة لنظام التصورات، وللحضارة المادية والروحية السائدة، والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعيّة"، فبلاد وادي الرافدين يُعرّفها التأريخ بأنها مستعصية وصعبة في برامجها وإنفعالاتها في الترميز، وإنفعالاتها في التجريد، وعدم الإفصاح، والغطس فوق فضاء النص" (الشكل 13).



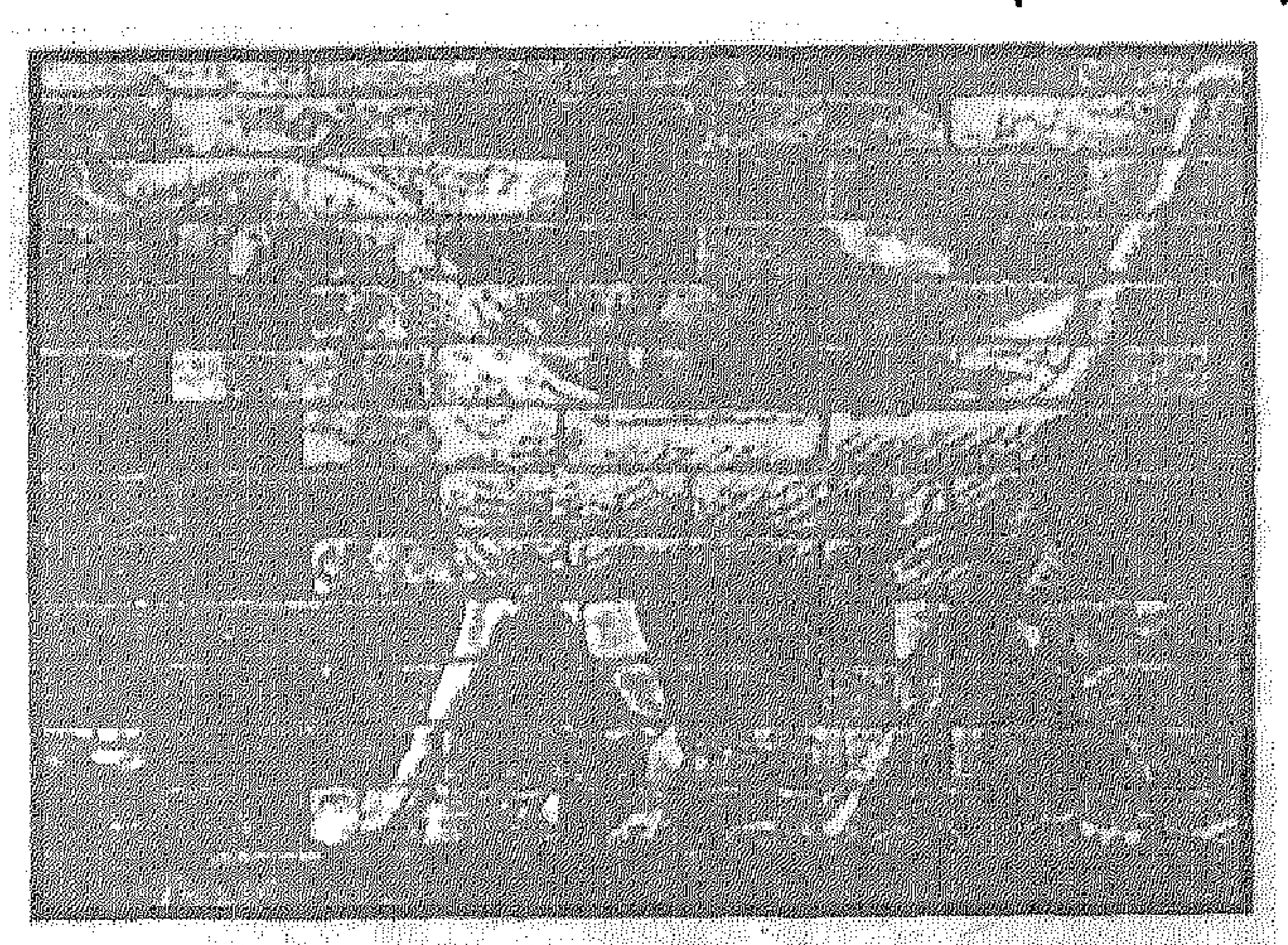
نحت فخاري

وجه من العصر البابلي القديم

شكل رقم (13)

بلاد وادي الرافدين كانت رامزة تجريديّة مُتحوّلة وليست ثابتة فقد تَنقلّت ما بين شتى الأساليب، من التجريد السومري الى الحفاظ على الهيكل العظمي للأشكال في تنوّعاتها وفي إعادة ذاكرة الإنسان – الفنـــاّن – فـــي إســـتعاراته وإسلوبه.

إن بلاد وادي الرافدين لها سياقها الخاص، الذي يقع تحت تأثير مهيمنات فالبعض منها بيئي والآخر منها مهيمن ديني إعتقادي، والبعض منها ميثالوجي إسطوري، هذه المهيمنات تشتغل مع بعضها كاملة، تتقارب وتتفاعل وتـــصنع بيئته وهويته (الشكل 14).



نحت خزفي جداري
مزجج من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (14)

"إن أهم ما يُميزّ هذه الهوية، أنها منظومة مـــن أشـــياء غيـــر حقيقيّـــة، فالحضارة تُقرأ، من خلال نُظم العلاقات التي تُميزّ النص، فالعقيـــدة الدينيّـــة السومريّة التي تتحدث عن أشكال قد لا تكون موجـــودة مـــن دونهـــا، وإننـــا نتجاوب معها مثلما نتجاوب مع الأشكال التـــي إبتـــدعتها الفنـــون الأُخـــرى" (الشكل 15).



لوح فخاري قديم
(صراع) من العصر البابلي القديم
شكل رقم (15)

لذلك وَجَدَ السياق بها تحديداً مادياً وروحيّاً لتماثيل ومساكن وأواني فخاريّة وفعاليات راقصة تميل الى فهم جمالي، لعبت دوراً فكرياً واضحاً في حياة مجتمع وادي الرافدين وكثير من الأمثلة يمكن أن تُضرب على هذه الأعمال، ("فالسياق هو الذي عقد صلة التشابه الماديّة المنظورة معبرّاً عنها بصلة روحيّة، كانت غير مرئية، وترفع دلالاتها المفرحة وأسّس السياق، حالة فكريّة ذات قيمة دينيّة حيث إن الحياة تقابل الموت، وهكذا يُؤكّد على إن الحياة نفسها تعتبر بلا نهاية وليس ما ينهيها أن تدخل ظاهرة أُخرى هي الموت"). والهدايا الجنائزيّة مرافقة للموتى مثل السلاح أو الذهب أو الادوات الشخصيّة أو الأثاث الثمين".

والحضارة تُؤخذ من خلال عالم الشكل، وعالم الصورة وليس على مقولات التأريخ، ومقولات الأدب، فعلى هذا الأساس يمكن أن نقول، مثلما

بلاد وادي الرافدين غنية بالرسم، وغنية بالنحت، فهي غنية بالفخار والشعر والأدب والأسطورة، وكذلك بالمنحوتات الفخاريّة، وإن أول تمثال في بلاد وادي الرافدين مفخور من الطين كان في جرمو، شمال العراق وغالباً تكون هناك على الأشكال أنساق طويلة ومتعدّدة الأشكال، وأكثر أنساق الأشكال أنثوية، وهناك أيضاً في سامراء وسط العراق من أواخر القرذن السادس ق.م، في منطقة (العبيد) (في الألف الخامس ق.م) أنساق أنثوية مِنْ الأشكال والتماثيل الفخاريّة والمنحوتات الفخاريّة (الاشكال 16 ، 17).



منحوته فخارية

من عصور قبل التاريخ – سامراء

شكل رقم (16)



منحوته فخارية

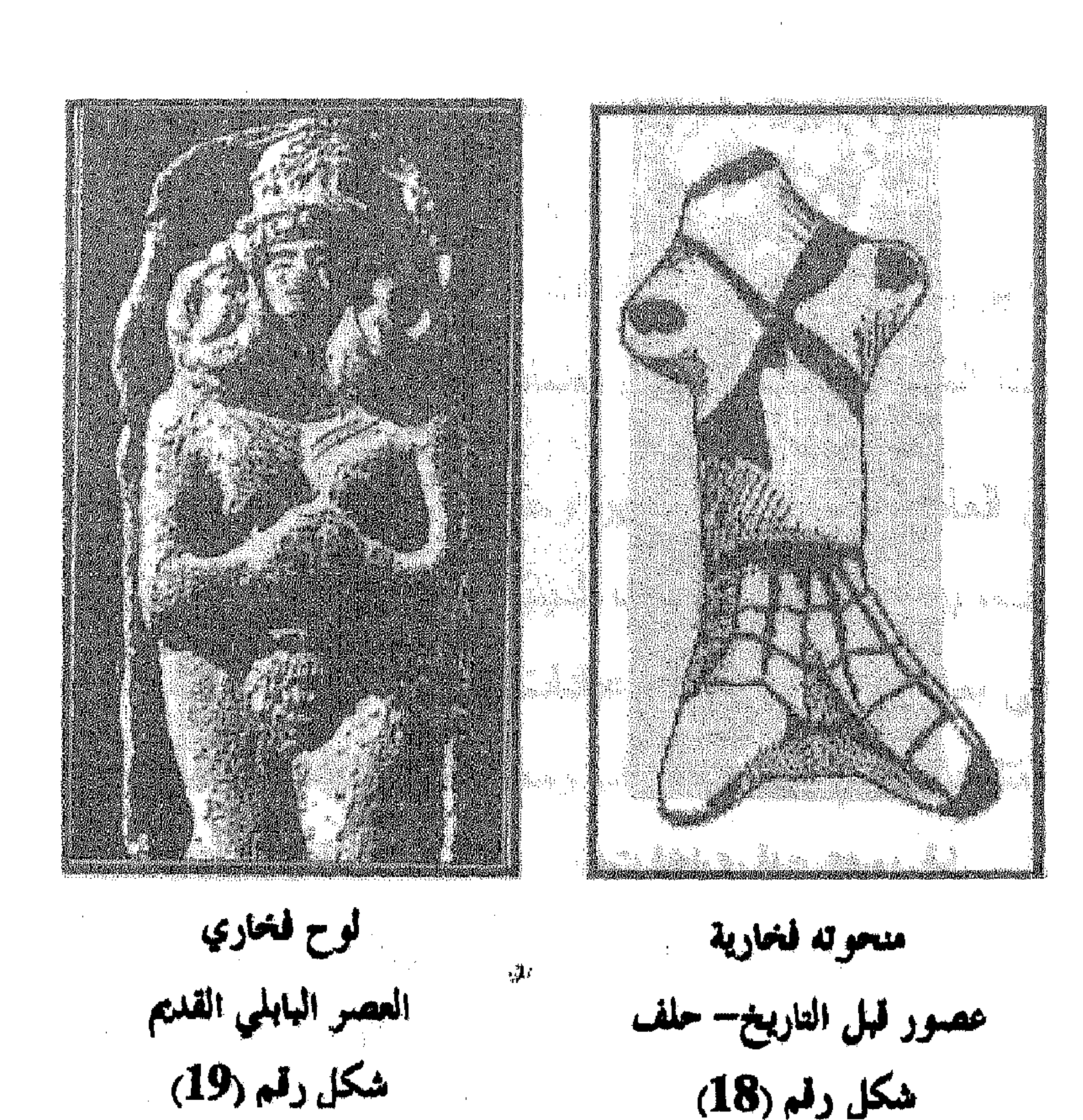
من عصور قبل التاريخ – حلف شكل

رقم (17)

وربما هذه الأشكال بتصيّرها تشترك في البناء التركيبي للإستعارات الأنثويّة، وكذلك فإنها ترتكز على وحدة مفهوميّة وشكليّة وهي بنية تتأسس على مادة طينية، تمتاز، وحدتها الكليّة بأنها مفخورة، هذه وحدة من عناصر الخزف في بلاد وادي الرافدين القبلّ كتابيّة، وهي المرحلة الأساسيّة، وواحدة

من عناصرها المهمة إنها تُمثلّ (نِساء) وهذه تشكل مهيمنة كُليّة في بنية التشكيل في النحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين لعصور قبل التأريخ فهي عبارة عن أنساق أُنثوية بدأت مع مطلع الألف السابع حتى تطور فن الفخار وإزدهاره في (3500 ق.م)، فهي أنساق أُنثوية مُتجانسة مُتماسكة، تعبيرها واحد، فكرتها واحدة، فيجب أن لا نُخدع بالنص ونبدأ بقراءة النص من الخارج، فالمؤلف يرى بانه يجب قراءة النص من الداخل الى الخارج.

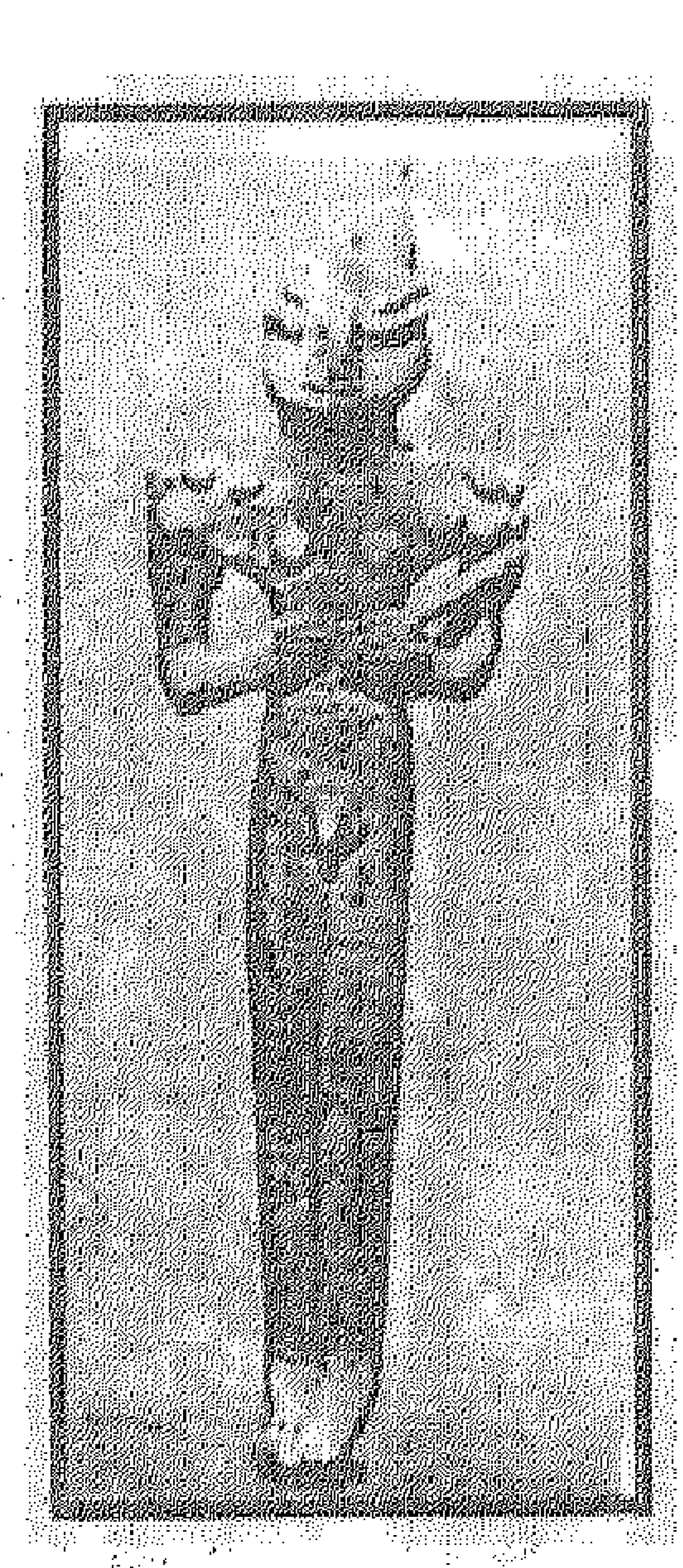
إذاً الخلاصة هي إنها أولا: طينيّة وثانياً: مفخورة وثالثاً: نسوية أُنثوية، ورابعاً: إنها صغيرة الحجوم، وخامساً: إنها تشاهد من الأمام فقط وأحياناً يتقلدونها كالميداليات أو توضع في الجيب، أو تُحمل في اليد لصغر حجمها، وبالتالي فهي صغيرة الحجوم عظيمة بتعبيرها الشكلاني (الشكل 18 ، 19).



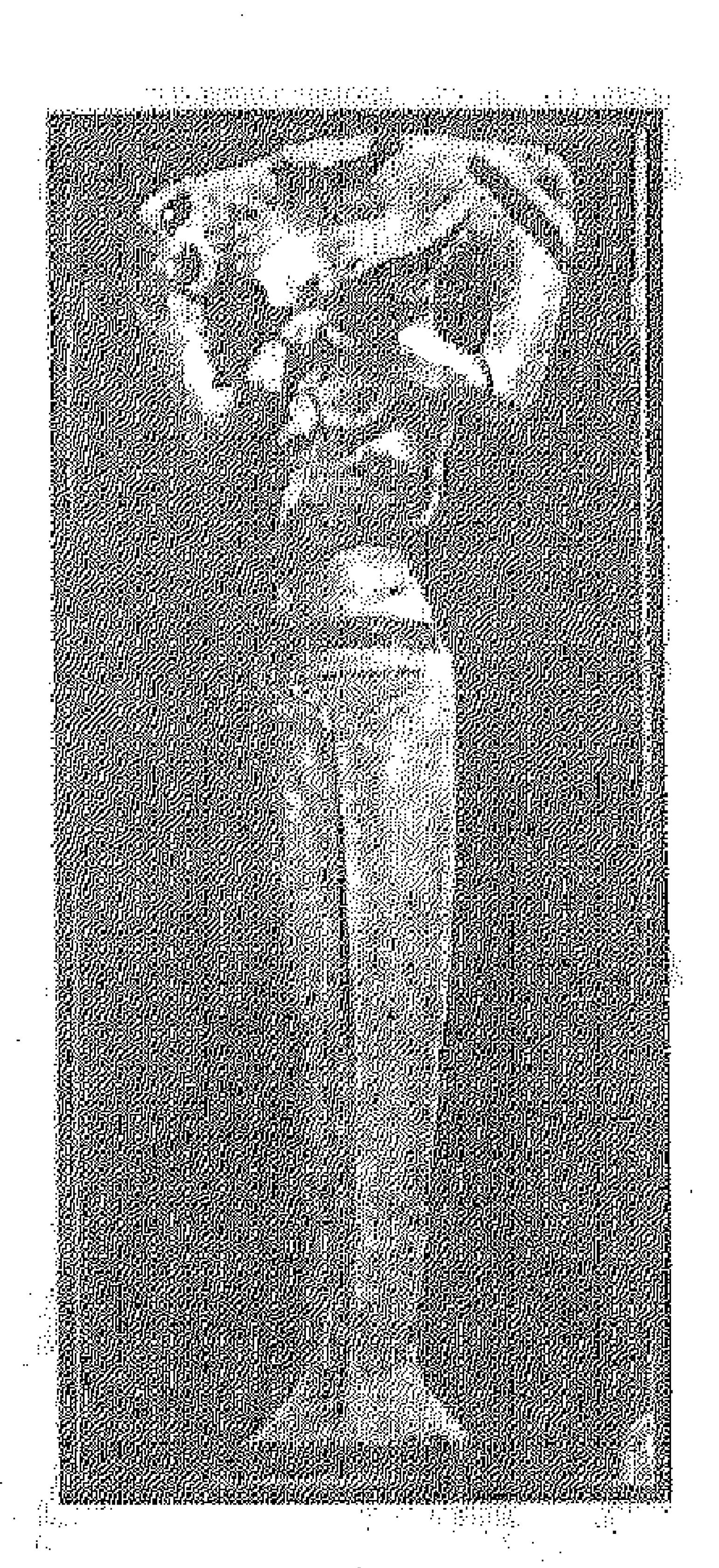
لوح فخاري
العصر البابلي القديم
شكل رقم (19)

منحوته فخارية
عصور قبل التاريخ– حلف
شكل رقم (18)

وهنا تَحضر مقولة النحات (برانكوزي)، (كُلما صغر التمثال يتحوّل الى دخان في يدي)، وأصبح أكثر تعبيراً وأكثر قوة، فواحدة من سمات المشاهدة لتماثيل وادي الرافدين هو إن المُشاهَدة لا تَتم بالدوران حول التمثال وإنما من أمامه، فواحدة من سماتها المهمة كَكُليّة، هي إنها كما قلنا تشاهد من الأمام فقط وليس من الخلف، ويعد هذا الخطاب الذي يشمل الوحدة الكليّة للنحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين، أين نَجد التنوّع؟ نحن نجد التنوّع في تماثيل حسّونه بشمال العراق حيث تماثيل أُنثوية ومن ثم نتفاجأ وبشكل مدهش إن هناك أنساقاً أُخرى في سامراء وسط العراق في أواخر (الألف السادس ق.م). لكن يفاجئنا هنا تمثال (الرجل) لأول مرة في تاريخ بلاد وادي الرافدين، فالبنية التشكيليّة تنوّعت من تمثال إمراة الى تمثال رجل وهذا يعني إن العصر، كان عصر هيمنة المرأة ثم إنتقل الى عصر هيمنة جديد إسمه الرجل (الاشكال 20 ، 21).



نحت فخاري قديم عصور قبل التاريخ – العبيد
شكل رقم (20)



نحت فخاري قديم عصور قبل التاريخ – العبيد
شكل رقم (21)

التنوع في الخزف الرافديني

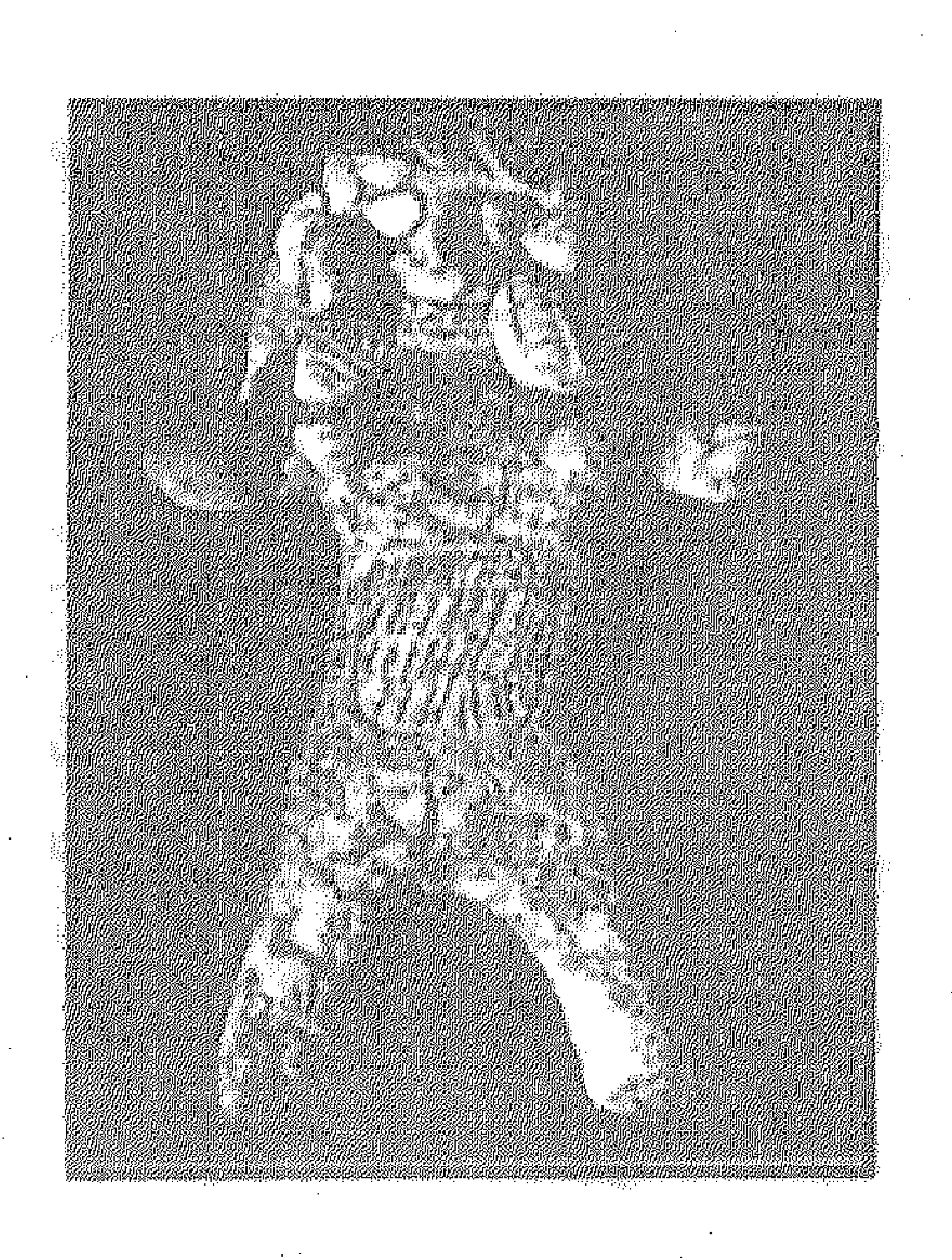
تَحكّمت في النتاج الفخاري والخزفي في بلاد وادي الرافدين عوامل مهيمنة وضاغطة تعمل مجتمعة كأنظمة مؤثرة في تأسيس الوحدة، إذ يُكّون طابع الميثولوجيا، والرسالة التي يفصح عنها الشكل كمفهوم في الفكر الإجتماعي ويبّرر الخصوصيّة الاسطوريّة للمنجز التشكيلي، هذا اذا اسلمنا "فإن الفن هو إنعكاس وخلق لا ينفصلان عن بعض، وهو ليس مُجرّد مُحصلة من العناصر بل يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسي في خلقه وتَصيّره، لكنهما لا يدخلان ضمن هذه المحصلة فتكون تلك العناصر مُتَحكّمة في الفنّان والعمل الفني".

يعني البحث عن اللا تعيين في الزمان والمكان والشخوص والأبعاد والمسافات والبناء الشكلي للمنجزات الفنيّة وتعقيد الأشكال والخروج بها الى مستوى اللا واقع أو مستوى التخيّل إذ يكوّن "الزمان والمكان نظامي مرجعيّان يؤديان الى التفكير بالعلاقات الإجتماعيّة، فهذه المنجزات تقترن بفهم المرجعيات المُحفزّة بما تحمله من مضامين فكريّة وضغوط بيئيّة".

فكان العامل المهيمن في تقرير وحدة المنتوجات أو الإبداعات التشكيليّة في الخزف، بينما كانت المعتقدات الدينيّة هي التي تجتاز حركة الفكر الإجتماعي بما فيها من طقوس وعبادات وشعائر تَحكّمت أيضاً في صنع وحدة المنجز التشكيلي، في مجال الخزف ومعظم المنجزات التَشكيليّة في بلاد وادي الرافدين.

ويمكن القول إن المواد التي قدمتها البيئة للفنّان والتي إنتقاها بمفرداتها الشائعة عملت كآليات في تقرير وحدة النتاج التشكيلي، هذا إذا أسلمنا

بالتأثيرات الخاصة بالمحيط. وتحتاج ببساطة الى إقتراح تعريف أولي للمحيط والبيئة، لكي يمكن إستثمار المؤثرات الحاصلة في تشكيل نظام من الوحدة الفنيّة وليس تصنيف الدوال سوى بداية حقيقيّة للنظام (الشكل 22).



نحت فخاري قديم منحوته
فخارية من العصر السومري
شكل رقم (22)

"فالمقصود هو تقطيع الرسالة اللامتناهية المتكوّنة من مجموع الرسائل المبثوثة على مستوى المتن المدروس الى وحدات دالة صغرى، وجميع الوحدات في جداول، وتصنيف العلامات المركبة التي تربط بين هذه الوحدات".

هذه الوحدة التي يمكن قراءتها قراءة شكلانيّة للصورة والتماثيل والريليفات الفخاريّة والخزفيّة في بلاد وادي الرافدين، فقد كانت تتجاوز مفاهيم التنوّع أو مفهوم التنوّع في النتاج التشكيلي.

إن التجريدات في الشكل تتحرك وفق نظامه الذاتي كشكل مرسوم حسب، وهو في هذه الحالة أيضاً علامات مركبّة، ولا يفوتنا، إن كل مركبّ يتكوّن

من بنية تُحتّم التجزئة، فإذا كان الشكل في أعقد وسائل الإتصال، فذلك بسبب مستوياته الإبلاغيّة".

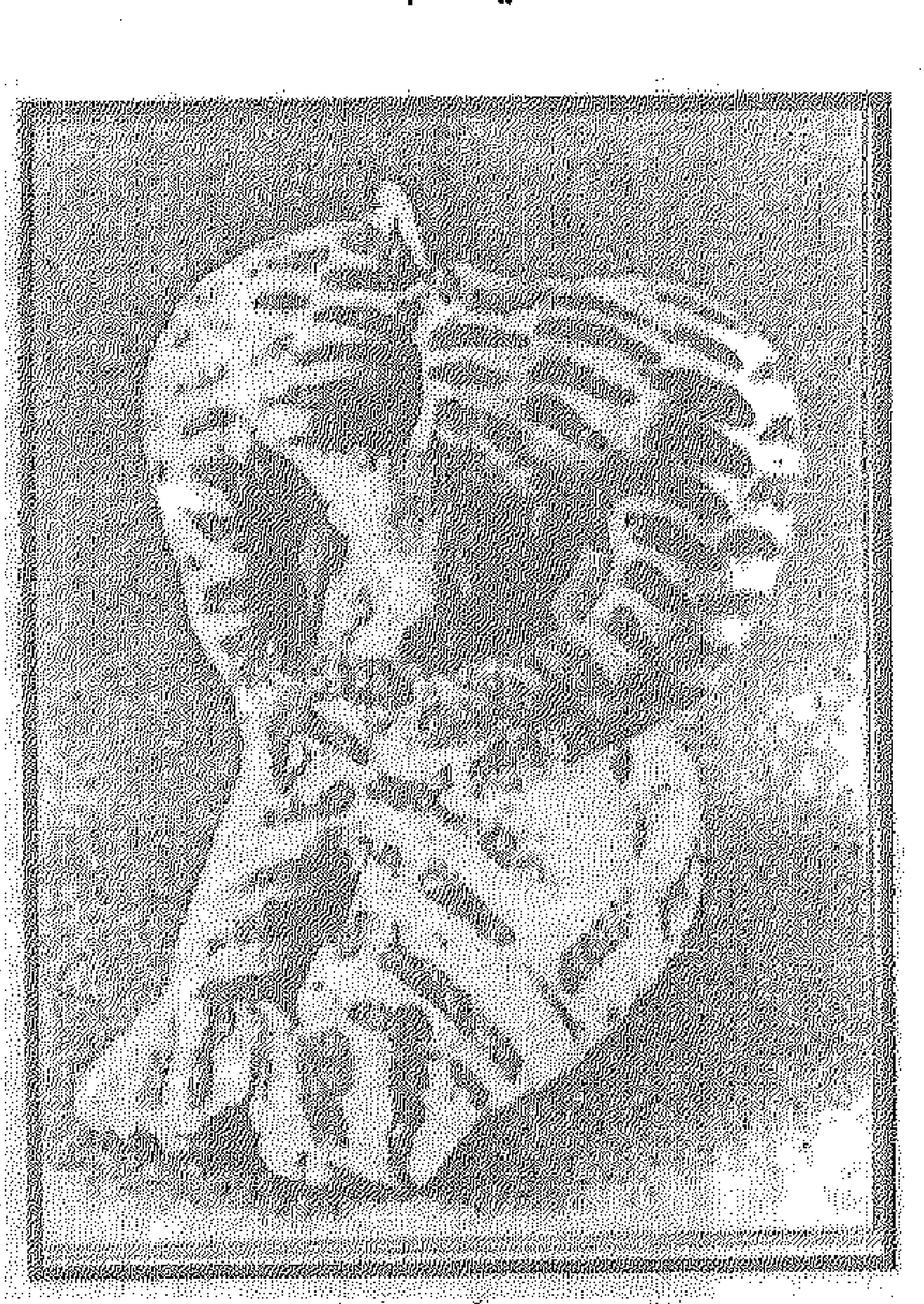
إن الصورة في بلاد وادي الرافدين تعلن عن وجود وحدة في النتاج التشكيلي في الوقت نفسه هي صورة أو نظام صوري أو تنظيم علاقات صوريّة أو شكلانيّة تفصح عن ظاهرة تسميها التنوّع، "يسعى الفنّان لتفكيك البنية الظاهريّة بغية الإبتعاد عن التماثل العياني، وفقاً للرؤية الروحيّة القصديّة من تحوير الطبيعة الواقعيّة وترجمتها لعالم غير مرئي، أي للميتافيزيقا كنظام مقدّس وصولاً لهندسة الشيء كرمز للحقيقة الروحيّة" (الشكل 23).



نحت فخاري قديم عصور قبل التاريخ – العبيد
شكل رقم (23)

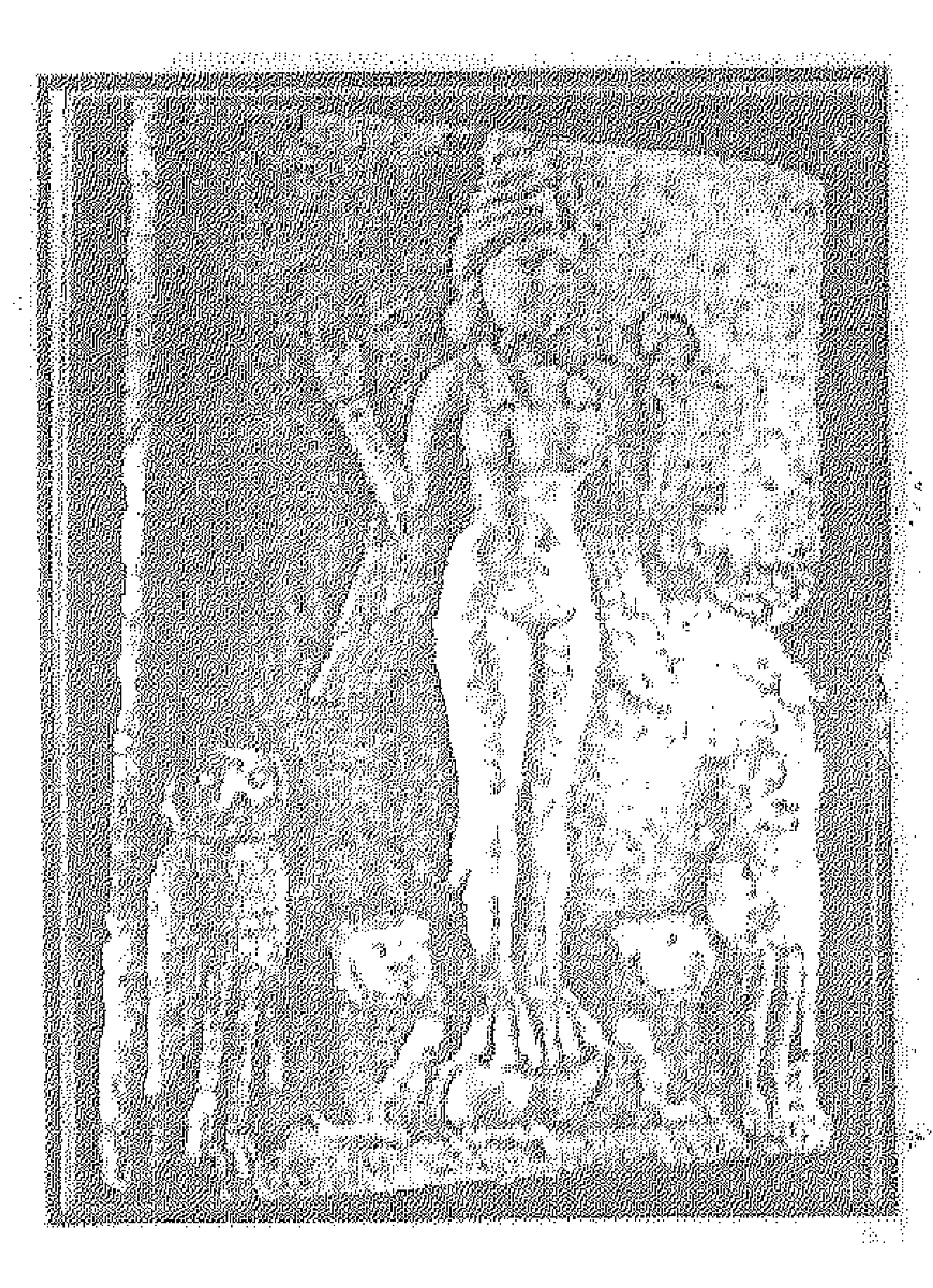
فالتنوّع يتحقّق أو يخلق بأي تأثير من تأثيرات التحوّلات الثقافيّة، والتحوّلات الفكريّة، والتحوّلات في المفاهيم، فالأشكال هنا تصنع التّحوّل.. وتصنع التجدّد، والأشكال تصنع الترحال ما بين نظام الصورة ونظام آخر.

"إن لكل حضارة جهاز تنسيق وترتيب وإدراك للحياة والعالم، وهي تُحقّق ذلك من بحر إزدهارها ولا تكتفي بطراز بل تحتاج الى نظام أشكال من شأنه التعبير عن وضعها الأساس" بمعنى إن الشكل عندما يَتحــوّل بفعــل تَحــوّل التأريخ، أو بفعل تحوّل الفكر الإجتماعي، فإنه يصنع مفاهيم جديدة بإعتبــاره قيمة صوريّة أو قيمة شكلانيّة، أو يضم أنظمة توفر دلالة جديدة فــي الفهــم الإجتماعي "فأبتدع الإنسان العراقي القديم نظاماً شكليّاً خاصاً يعتمــد تحــوير الشكل البشري والإرتقاء به لعالم الألوهية وصولاً لنمط روحي يقرر الــشكل النهائي للمنجز الفني" (الشكل 24، 25).



نحت فخاري قديم عصور قبل التاريخ – سامراء

شكل رقم (24)

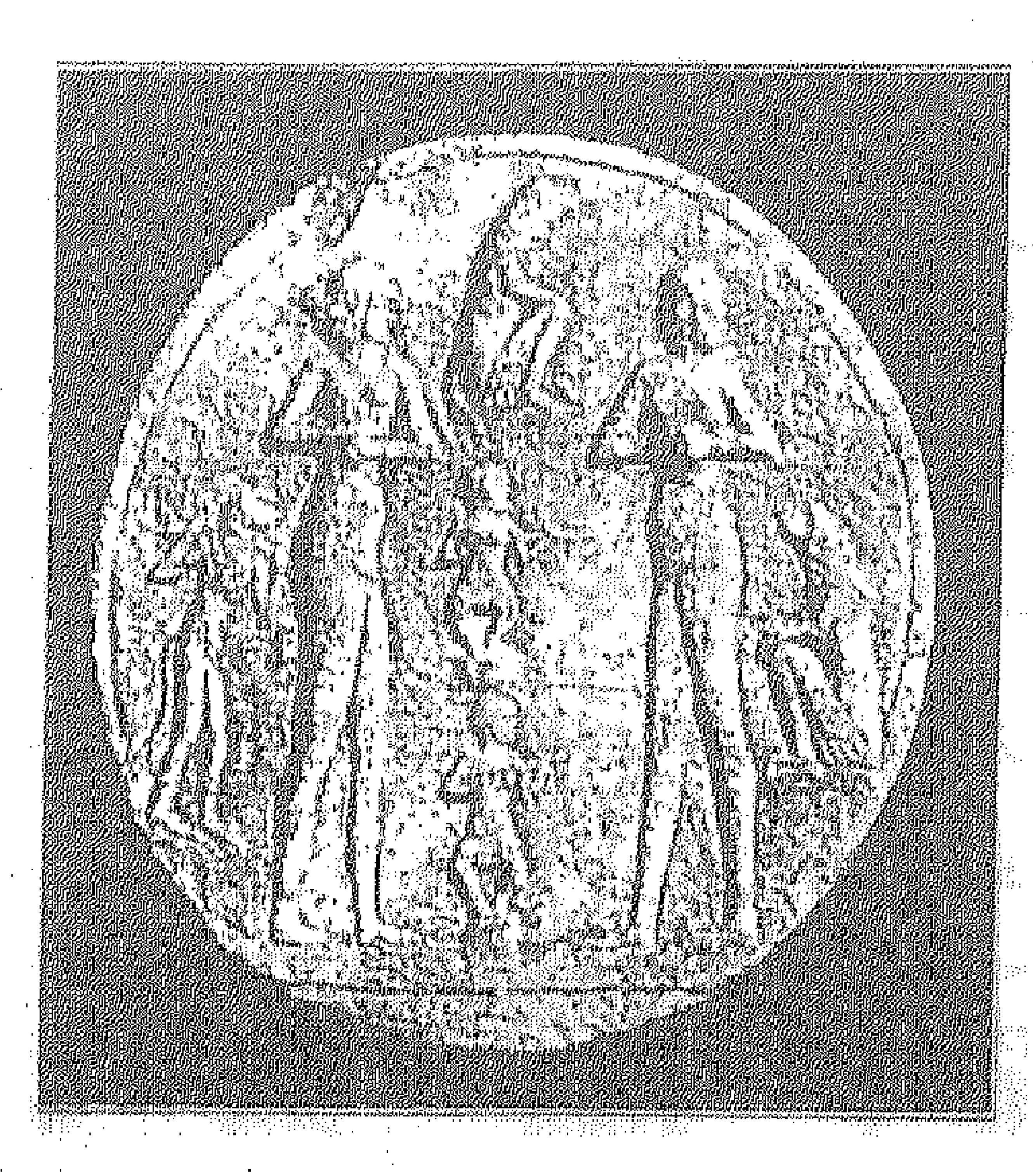


لوح فخاري قديم العصر البابلي القديم

شكل رقم (25)

ورغم وجود الوحدة ما بين المنحوتات الفخاريّة في عصر ما قبل التأريخ والعصور التأريخيّة والفنون السومريّة في المنحوتات الفخاريّة والخزفيّــة. إلاّ أن هناك تنوّعاً في نظام الصورة الفخاريّة ما بين عصر قبل الكتابة وما بــين

العصر السومري، وهو العصر الذي بدأ منه الفنان الوقوف علـــى أولويـــات فكريّة جديدة "إذ تؤول الأحداث الى نظام شكلي يقترب أو التمثيــل الــواقعي الدقيق للأحداث، تعكسها أشكال وحركات الأسود وأشكال الملوك والزعمـــاء ووقفاتهم والتي تظهر بسمات شكليّة وتواصل فنّي تشكيلي في عـــصور قبــل التأريخ، حيث التواصل الإسلوبي في أشكال الملابس، ويعكس المنجز ســـمات الوجه التعبيريّة بشكلها الإفتراضي فالعين أمامية والوجـــه جـــانبي كتعبيـــر وتفصيل رمزي لغائيّة المنجز التشكيلي، إذ تشترك والمضمون الفكري للمنجز التشكيلي" (الشكل 26).



لوح فخاري قديم

من العصر البابلي القديم

شكل رقم (26)

وبسبب هذا التنوّع الناتج من تحوّل نظام الصورة بفعـــل تحـــوّل البنيـــة الثقافيّة للمجتمع، من المجتمع غير الكتابي الى المجتمع الكتابي، ويمكن رصد هذه المتحوّلات الصوريّة في نظام الأشكال في التحوّل الفكري الخطير ما بين المنحوتات الفخاريّة السومريّة والمنحوتات الفخارية الأكدية، "وإن أي مستوى من مستويات العمل الفني يجسّد المستوى الدلالي الـــذي ينبـــع مـــن تفاعـــل العلامات الأساسية، ويصبح كل مستوى تحوّلاً كليـــاً لمـــستوى آخـــر، هـــو

المستوى الدلالي أو الرؤيا الأساسية في العمل الفني والتفاعلات الناشئة عن الثنائيات الضديّة فيها".

والسبب هو إن متّجه الأشكال الأكدية يكشف أو يعلن عن مفاهيم تنوّع أو ربما تختلف وتفترق عن تلك المفاهيم التي تعلن عنها المنحوتات السومريّة الفخاريّة. "وإن الفن السومري لا يهتم بالتمثيل الواقعي الطبيعي، بل بالفكرة المجردة بالطريقة الهندسيّة، فكان الفن السومري بذلك أقرب ما يكون بالفن المعروف اليوم بالتأثري (Impressionism) أي تفكيك البنية الظاهريّة والإبتعاد عن التماثل العياني وفق الرؤية الفكريّة الخاصة".

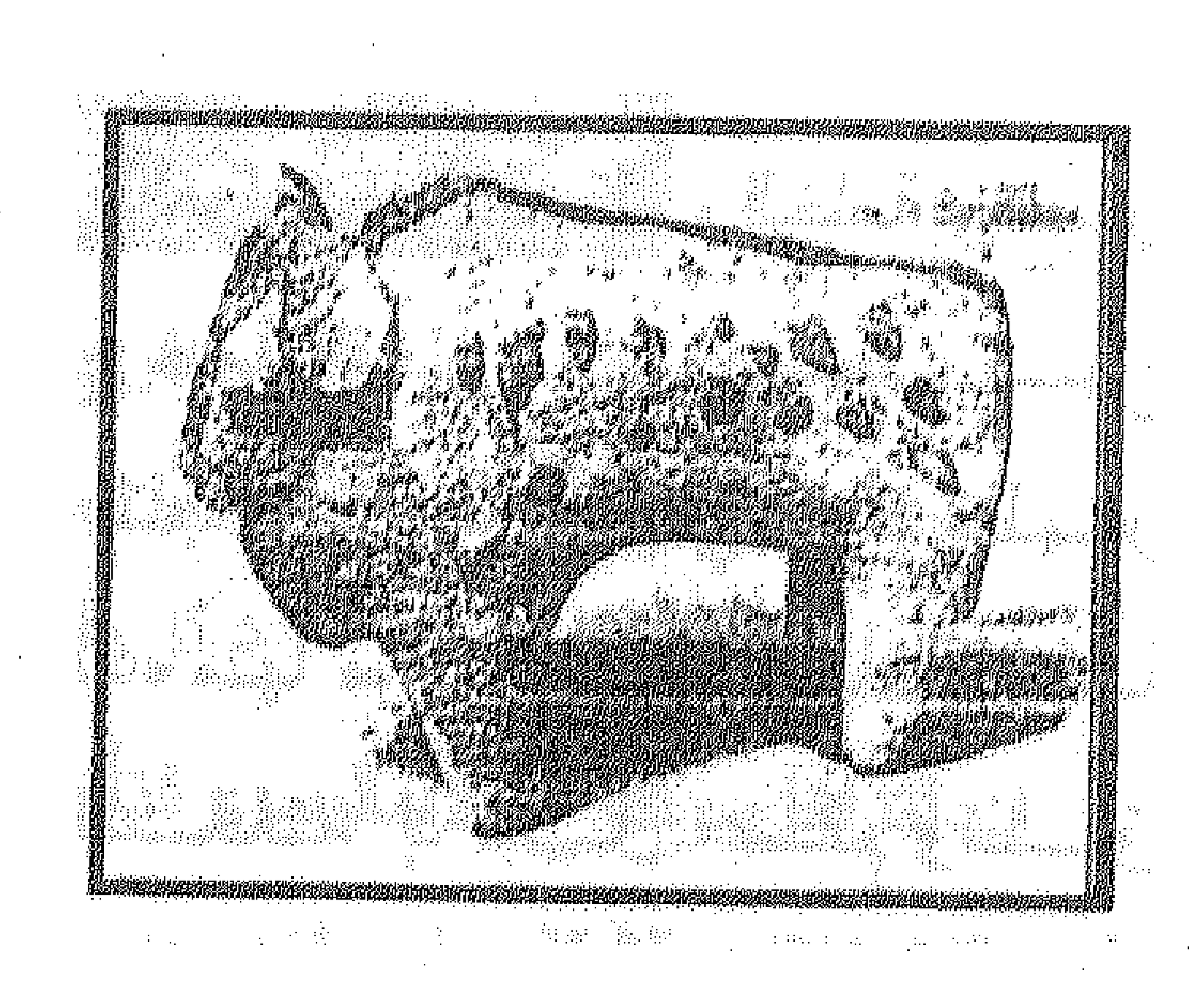
والسبب هو إن نظام الأشكال ما بين السومري والأكدي نظام جديد وبالتالي إختلفت أنظمة البنية.

"فالفن قطع شوطاً في محاولة للتقّرب من نظام شكلي يؤوّل الإسلوب الواقعي، فبعد أن حافظ السومريون على الطريقة التحليليّة في التشكيل الفني إستهدف الأكديون وأنجزوا فوراً تركيباًغاية في الفطنة والرؤية الخاصة لعناصر شكليّة جوهريّة أدت الى تقسيم الرؤية من خلال خصوصيّتها الشكليّة".

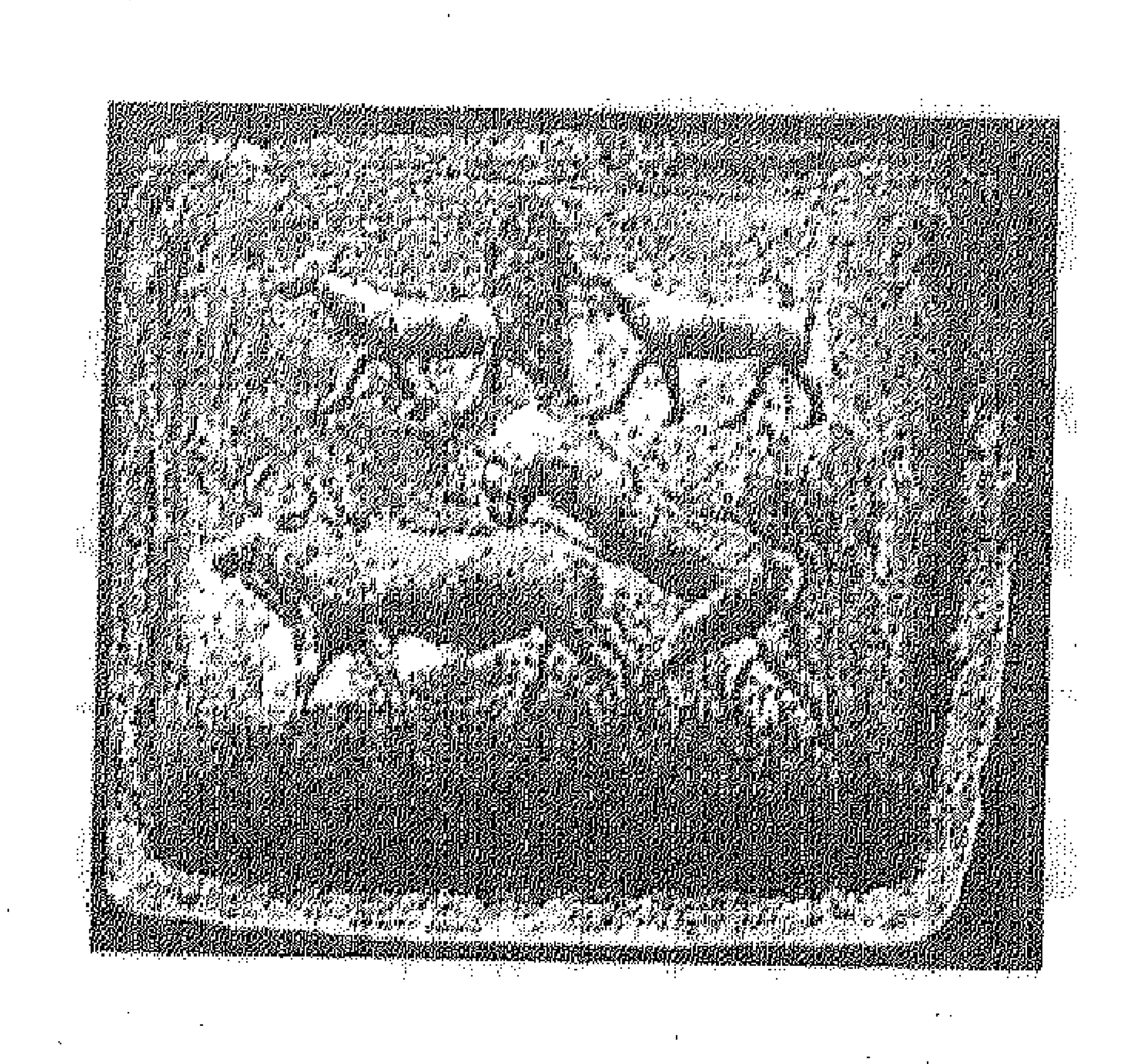
والعلاقات التي تكوّن التشكيل بدأت تعلن عن دلالاتها كأنظمة صوريّة جديدة في بنية الفكر الإجتماعي، "فلقد أعلن التضايف السومري والأكدي مثلاً عن عنصر حضاري شامل عرف بالإنبعاث السومري الأكدي، فكان رصيده حصيلة ظهور أسلاف العراقيين الأوائل إذ إمتزجت الميزات الإسلوبية (السومرية، الأكدية) وأخرجت إسلوباً فريداً جامعاً يكشف عن مقدرة فذّة متفردة في تركيب التشكيلات الفنيّة مضموناً وفكريّاً".

هذه الظاهرة في تحوّلات نظم الأشكال التي تتفاعل مع تحوّلات المفاهيم الإجتماعية، ويمكن رصدها بشكل واضح في كل الفترات الحضاريّة في بلاد وادي الرافدين، "إن تحويل الرسالة الى مدلول يعني قراءتها سياقيّاً ومعرفة الأطر المرجعيّة التي إنطللقت منها، فالقراءة ليست معطى طبيعيّاً بل محصلة ثقافيّة وتاريخيّة ترتبط بمعرفة المتلقي، بمعنى إن قيمة التضمين تأريخيّة ثقافيّة".

ذلك إن مقارنة بسيطة في النظام الصوري للمنحوتات الفخاريّة ما بين سومر وما بين عصر سلالة أور الثالثة وما بين العصر الكيشي وما بين العصر البابلي القديم وما بين العصر الآشوري وما بين العصر البابلي الحديث فهناك أنظمة صوريّة تختفي وهناك أنظمة صوريّة تظهر، "في وظيفة الحفظ الباقي، وتعبيراً عن رغبات إقترنت بهذه المجتمعات، فالفعل بداية للوجود وإدخال النظام والغائيّة والإنسجام الى فوضى الطبيعة" (الاشكال 27 ، 28).



نحت فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ–العبيد
شكل رقم (27)

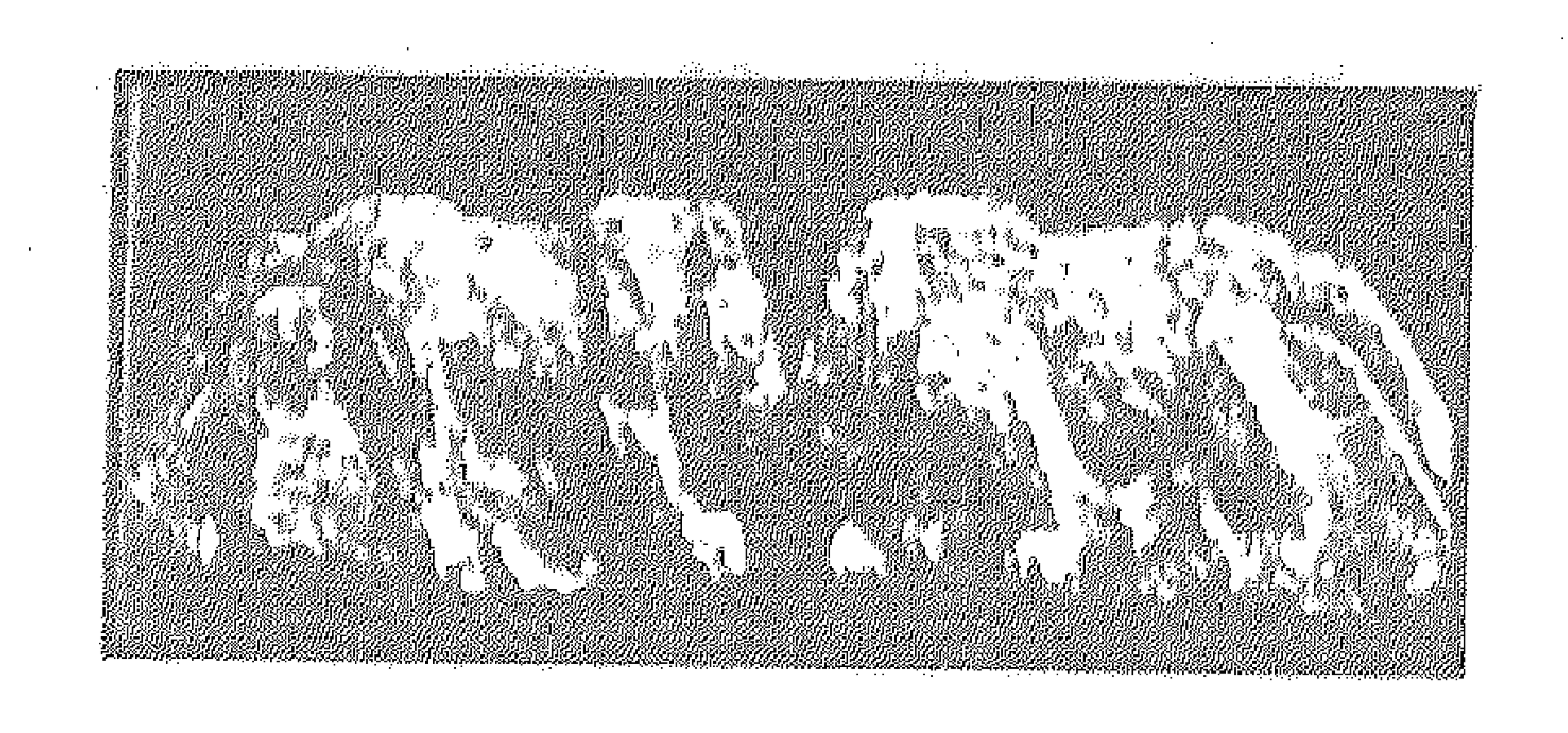


لوح فخاري قديم
العصر البابلي القديم
شكل رقم (28)

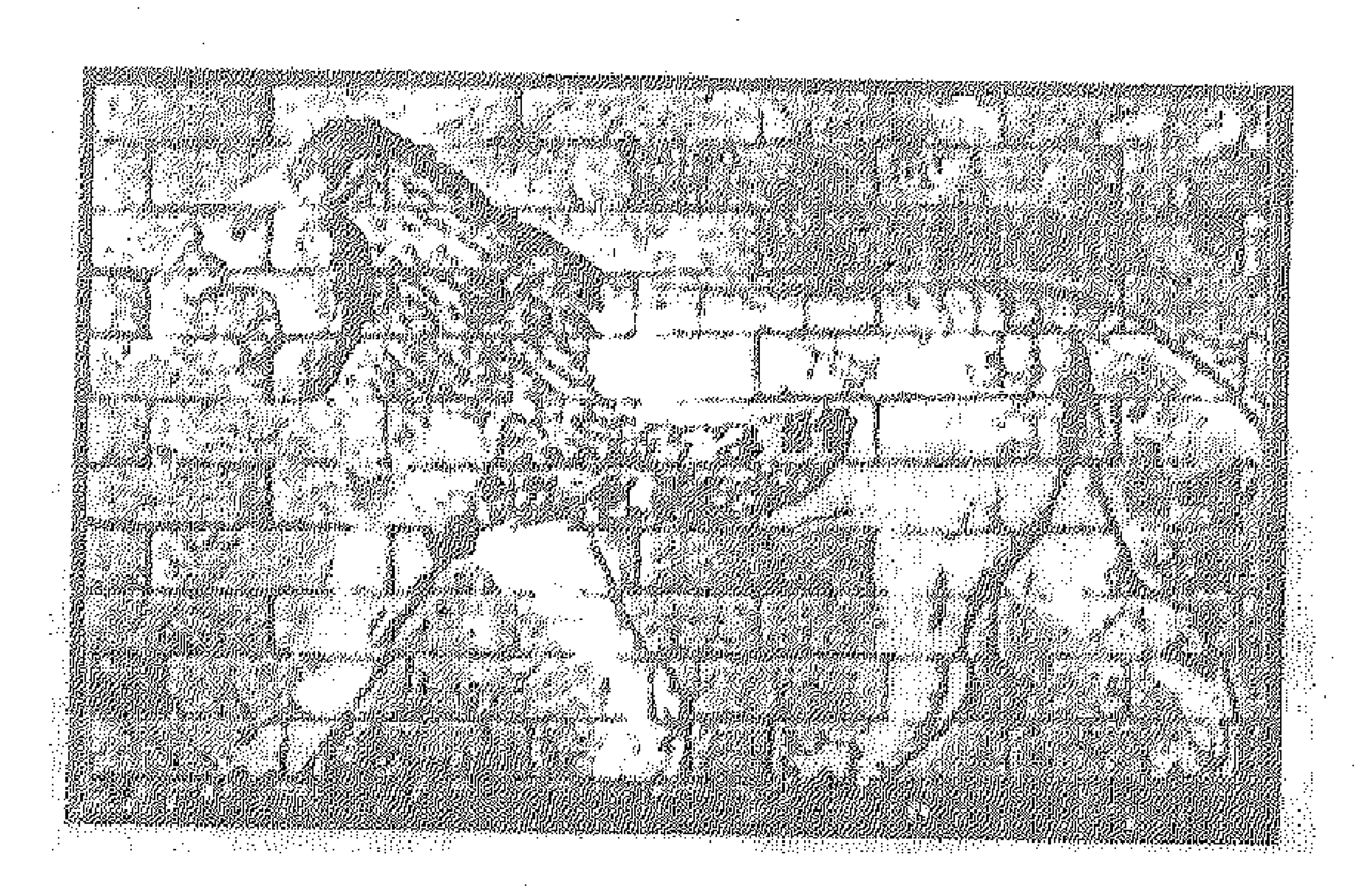
وهناك الإنظمة إستعارية لها دور مهم يظهر جليّاً في بنية الأشكال ويتحكّم بها، يقول (جان لاكان) "الإستعارة هي التي تكوّن صميم الشعور بمقتضى الفعل الذي تفرد على الدال حيث نجعل منه مدلولاً لشيء آخر غيّر ذاته، ولم يستطع ماركس أن يحدّد إشكاليتّه الخاصة إلاّ من خلال تميّزه لشتّى الإستعارات والرموز التشبيهات" التي تؤلف نظاماً دالاً مستحدثاً في تركيب البنى يؤثر في الحجوم والتكرار والتماثل والتشابه في أجزاء بنية الشكل، "تحت عنوان التماثل والتشابه بالنسبة بل لكل نوع من البدائل الممكنة والتي أجازها التراث البلاغي بمعنى مكان الجزء تعبيراً عن الكل"، وهناك وظائف جديدة تظهر على حساب وظائف قديمة للنصوص الخزفيّة، وهناك إستخدامات وظيفيّة للاّثر في أمكنة تستحدث دلاليّاً أو تتحوّل الى أمكنة جديدة. "إن الفن الذي يرتبط بمختلف القوى الفاعلة في تأريخ تطوّر المجتمع ماديّاً وفكريّاً، لا ينفصل عن مجموعة من العلامات الاجتماعيّة، ويعمل على الرغم من إستقلاله النسبي ضمن تلك العلاقات التي تسهم إسهاماً كبيراً في تحديد مساره وتوجهه العالم".

وتتنوّع الوظائف وتختلف نسبة الى التحوّلات في الشكل والخامة وتعلن (الخامات) عن تحوّلات أيضاً بسبب تنوّع خامة الفخار ذاتها وبسبب تنوّع الأطيان المخلوطة أو الممزوجة لغرض نتاجات النحت الخزفي. "وقد تظهر أساليب متعدّدة في تشكيل وتقنيات الخزف، منها ما يمتاز بتركيبات لونيّة متعدّدة، وشكل الملمس والخطوط والإضافات، إذ تمثل عالم ونطاق للإستكشافات حول القيمة المختارة، في حين إن البدائل الأخرى تخلق تأكيدات جديدة للأشكال وإمتاز بذلك عدد من الخزّافين في أنحاء العالم".

إن تركيب الوان الزجاج وطبيعة الزجاج وكيميائيّته أعطت قيمة خاصة للمنحوتات، كل هذه الإشكالات الصوريّة في نظام الشكل الفخاري تعلن عن ظاهرة تسمى بالتنوّع في المنحوتات الفخاريّة الرافدينيّة (الاشكال 29 ، 30).



لوح فخاري قديم
من العصر الكشي
شكل رقم (29)



نحت جداري مزجج قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (30)

إن لتداخل وتنوّع الأساليب والتأثر والتأثير المتبادل، عوامل التكيّف التي تظهر الإختلاف الشكلي في الفن عنه في الطبيعة، وإن قيمة الإسلوب ليست إرتباطه بالمفردات نفسها بل بعلاقاتها السياقيّة ويبقى دائماً مفهوم الإنزياح قائماً لتكوين شفرة الإسلوب لدى الفنّان وبالتالي تأسيس خطابه الفني".

فمثلما الوحدة قائمة بفعل عوامل مهيمنة، فأن الأشكال أيضاً كأنظمة صوريّة أو كأنظمة علاقات أو بنيات تعلن أيضاً عن ظاهرة إسمها التنوّع. "إذ يتم إرسال ما يمكن تسميته بالتغذية الحسيّة ليقوم الدماغ بتفسيرها، وتعتمد التجربة الماضية والمولّدة في تفاعل مع البيئة، فضلاً عن خلفيّته الثقافيّة والإقتصاديّة والذكاء وما يحمله من مفاهيم".

مثلاً عندما يوجد الأثر ونحفر فيه عميقاً في منطقة معبد ويوجد الأثر الخزفي في منطقة مثل (قصر) فان التنوّع يبدو واضحاً ما بين منحوتات (القصر) وما بين منحوتات المعبد، "ففي العصر الآشوري مثلاً لم تقتصر منجزات العصر الملكيّة والدينيّة للخضوع لقوى ضاغطة مؤثرة ومحفزة لأنظمة أشكال العصر، وإنما برزت سمات شكليّة (دينيّة) يفرزها التضايف الفني بنظام فني توليفي يتوافق وبنية الفكر المرحلية فكتعبير ديني تنبثق الثيران المجنحة كأنجاز معماري، والسبب هو إن الوظيفة قد إختلفت ما بين هذا وذاك، فيعلق الإثر كنظام صوري او كنظم -علاقات شكلانيّة عن مدلول يختلف عن المدلول الآخر، فمدلولات الأثر المعبدي الفخاري هي ليست مدلولات الأثر المعبدي الفخاري الذي يوجد في القصر أو في بيت السكن".

لقد جاءت فنون الإنسان القديم في العراق في أحضان المعبد لما إكتنفها من خصوصيّة التقديس. فكان الدين هو الظاهرة الإجتماعية الكبرى والتي عملت على ظهور الفن ورقيه" ومن هنا أعطت الفنون الإنسانيّة قيمة للمعبد كغاية أولى سامية في حياته، إذاً إشتراطات المكان هنا تقرر أنظمة الصورة في خزف في بلاد وادي الرافدين، وبالتالي فهو جزء من الرؤية الفكريّة والنظام العام المتحكّم في الفنون، "وإن البنية المكانيّة في أعمال الفنّان تعدّ بمثابة المظهر الحسّي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما إنه

ينوء ببنية زمانيّة تعبّر عن حركته الباطنة ومدلوله الروحي بوصف أعمالـــه بأنها إنسانيّة في التعين والتداخل حيث تقوم على أساس مادتـــه وموضـــوعه، وطريقة التعبير عنه" يتم إستحضارها من خلال بنية فكريّـــة باعثـــة لطـــرد الأرواح الشريرة، فبنيتها الشكليّة التعبيريّة الرمزيّة كقـــوى فاعلـــة لإدخـــال الرعب في قلوب الأعداء والغرباء الداخلة للقصر".

ومن هنا تقرر أنظمة العلاقات التي تبين المنجز ليـــصل الـــى إخـــتلاف الوظيفة ومن ثم يصل الى تنوّع في أنظمة الصورة شكلانياً فيحقّق تنوّع فـــي المضامين التعبيريّة.

"هناك مضامين فكريّة تحفزّها أو تحركها البيئة على التحوّل، لذلك توجد محفّزات تترك أثرها على البيئة، كتجريد الشكل عن الطبيعة أو تجريد الشكل في الطبيعة ، فيكوّن نظام تحوّل" (الاشكال 31 ، 32).



نحت فخاري قديم
من العصر السومري
شكل رقم (31)



نحت فخاري قديم
من العصر البابلي القديم
شكل رقم (32)

إذاً تحوّلات المفاهيم، وتحوّلات الوظائف، وخصوصيّة المكان، هي عوامل فاعلة في إقرار التنوّع في نظم العلاقات التي تميّز المنحوتات الخزفيّة وهي المعيار المحقّق للتعالق الفكري والوظيفي للخزفيّات.

إشتركت الأشكال وفقاً للبنية الفكريّة المحفزة نظماً شكليّة تفاوتت بين الإسلوب الواقعي والتجريدي المرمّز، يظهرها الإسلوب التبسيطي المفرق في الرمزيّة والذي يكتفي بالإشارة للهيئة الأنثوية دون التأكيد على التفاصيل (كما في الآلهة الأم) والإسلوب الثاني هو الواقعي الذي يضخم مَواطِن الخصوبة ويبالغ بإعتبارها صوراً تبلغ وتعلّن".



نحت فخاري قديم
عصور قبل التاريخ-العبيد
شكل رقم (33)



نحت فخاري قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (34)

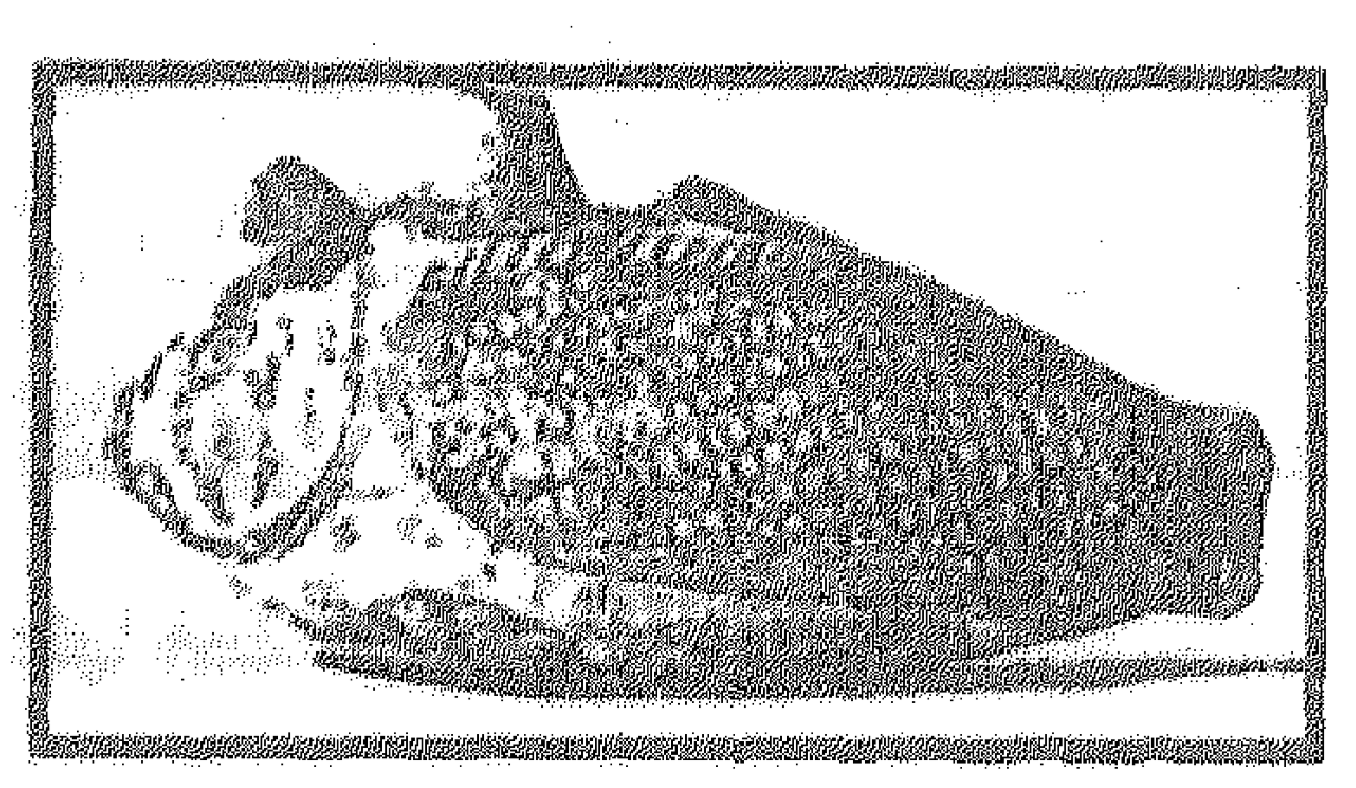
فهي تبلّغ وتعلن بذاتها عن مدلولات أو مفاهيم إجتماعية بأشكالية الحجم والقياس أيضاً، فهي ظاهرة مهمة تعلن عن تنوّع الأثر في الخزف الرافديني،

والتي ترتبط بالرمز والإيحاء أحياناً "فيكون هناك فارق بين الرمز والتشبيه الإيحائي، فالرمزية إسلوب وهدف واعٍ، أما التشبيه الإيحائي ليس إلاّ ترجمة لفكرة مجردة على شكل صور عينيّة تظل فيها الفكرة مستقلة الى حد ما عن التعبير المجازي وفيها يمكن التعبير عنها بصورة أخرى".

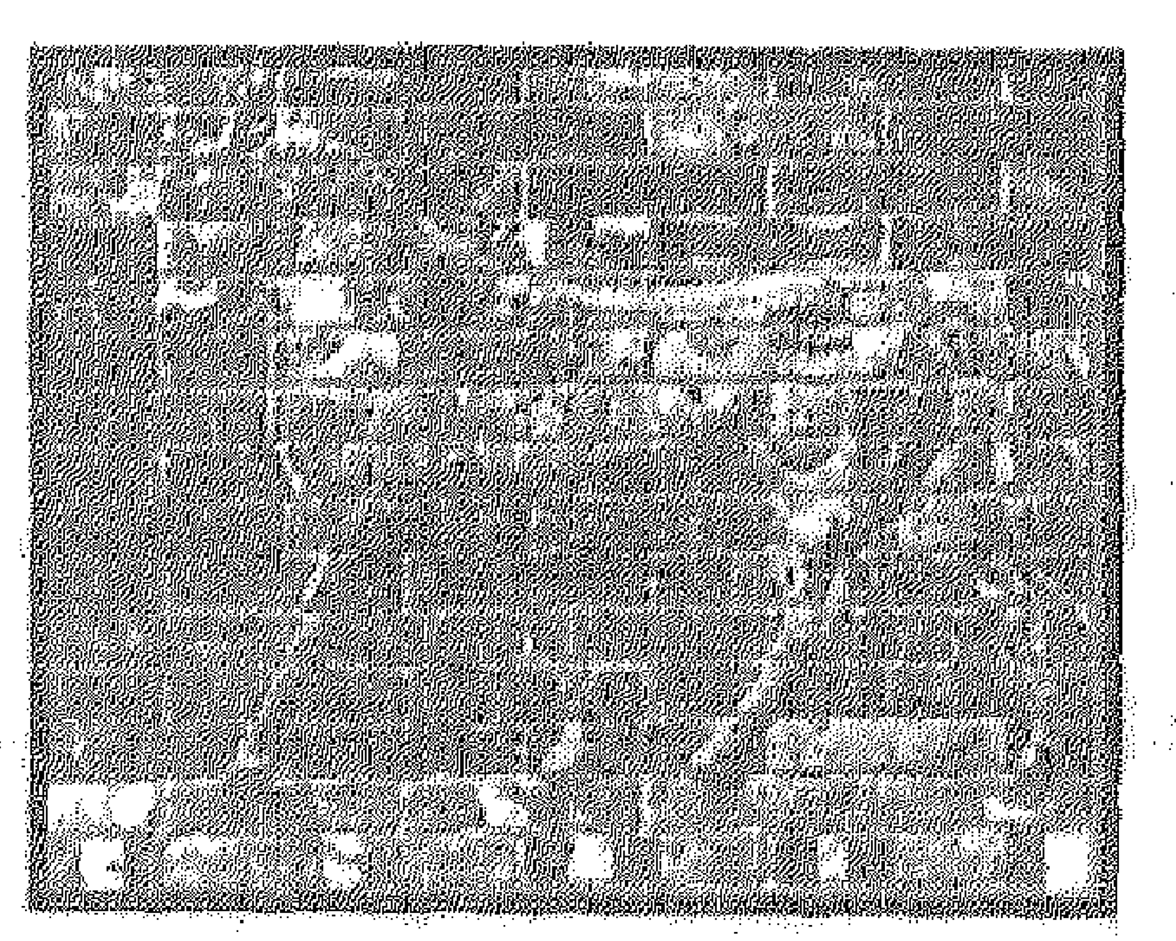
مثلاً حجم بوابة عشتار، حجم أُسود شارع الموكب، وأُسود تل حرمل التي يقف زوج منها بالنحت الخزفي حمايــة لقدسيّة حرم الآلهـة، مثلاً المنحوتات الخزفيّة الصغيرة التي تعلق في رقاب النساء لمعتقدات سحريّة، كلّها إشارات حسيّة إجتماعيّة تُحقّق وظائفها و"إن الإشارة التشكيليّة هي عبارة عن صورة لها علاقات مستمرة وملموسة ومتشابهة مع الشيء المرسوم أو الحدث المشار اليه، وهي تُرسل لنا صورة بصريّة ومتخيلة (تختلف من خلال الحجم مثلاً) لهذا فهي تعتبر دليلاً أكثر منها ممثلاً ومشخصاً للشيء المنحوت أو المرسوم لأنها تحتفظ دائماً بحد أدنى من صفة الشيء الواقعي، وهي أداة تعبيريّة أيضاً هدفها الأول الإتصال والنقل والحوار بين الفنّان والمتلقي".

هناك تفاوت في الحجم تقرّره الوظيفة ويعلن عنه الشكل، فالشكل هنا يدل كنظام صوري عن مفهوم في الفكر الإجتماعي، ويختلف ما بين حجم واخر والحجم هنا هو الذي تستدعيه قيمته الوظيفية فيبلغ بدلالة الحجم فيكون الإبلاغ بدلالة الحجوم. والتي تبلغ عن قيمتها الشكليّة في هذا التنوّع.

"إن تعقيد الشكل المرسوم أو المنحوت وسيلة إتصاليّة (إبلاغيّة) بلُغة الإيحاءات المُتعدّدة المُتولّدة من المساحات المتجاورة للأشكال المرسومة وخصوصاً إذا كان الشكل المرسوم تجريديّاً".



لحت فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ – العبيد
شكل رقم (35)



جداري خزفي قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (36)

فالإيحاء المُرتبط بزيادة أو نقصان الحجم هو تأويل إبلاغي، وطالما إن الحجوم متفاوته إذاً يحدث تنوّع في بنية الخطاب التشكيلي وفي طبيعة الإبلاغ الذي يرسله للمُتلّقي، وفي نظامه الشكلاني بإعتباره صورُة تشكيليّة.

"إن اسناد الوظيفة التواصلية لخطاب ما، يعني أساساً إن هذا الخطاب أُنتج بفرض تبليغ رسالة ما. وعندما يكون الشيء المُبلّغ عن طريق الصورة إحساساً أو إنفعالاً، بما لا يبقي هناك حديث عن رسالة Massage بمفهومها الإبلاغي فقط، فان الصورة تسعى الى إنتاج أثر بايولوجي (صدمة) أي إنها شيء مثير Stimullus مُوجّه للحصول على رد فعل، وهي إذاً مختلفة عن الرسالة الابلاغيّة".

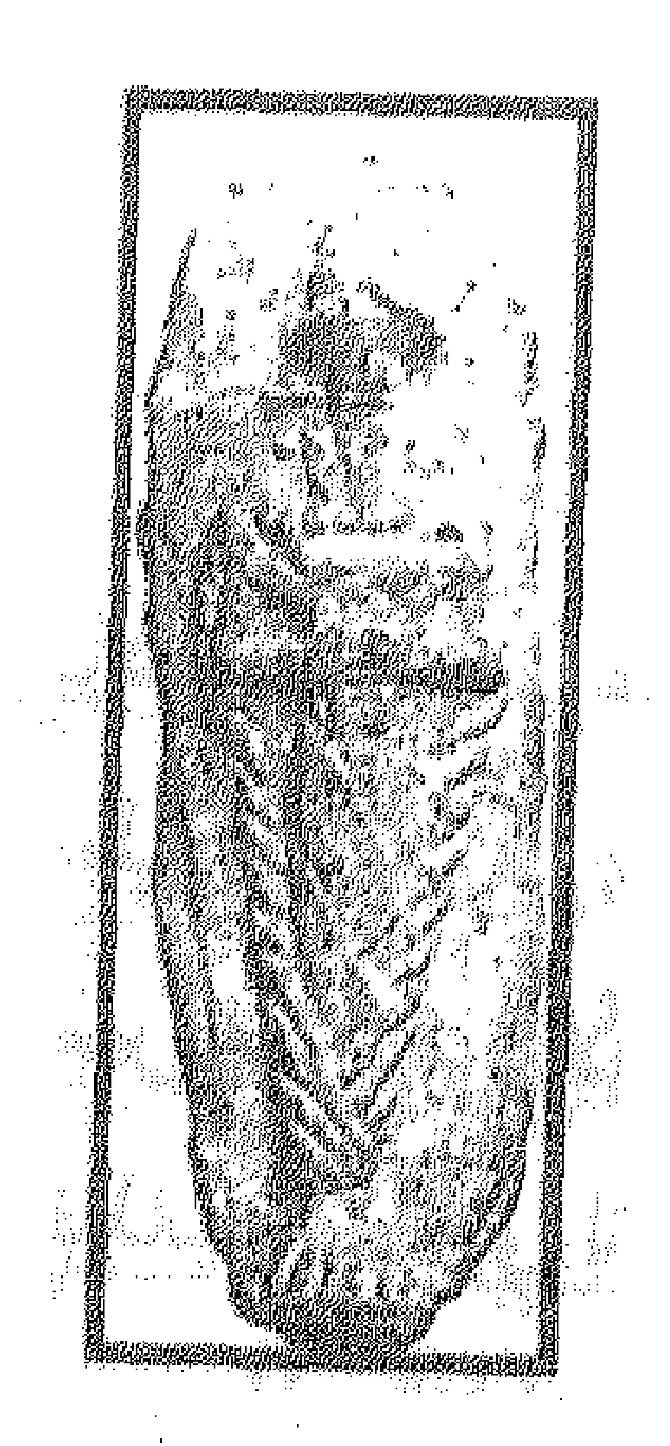
وتعتبر الحركة عنصر فاعل في تقرير الإبلاغ، في تقرير المدلول الذي يبثّهُ الدال بإعتباره خزفاً، فالحركة واحدة من العناصر الفاعلة في الخطاب الخزفي في بلاد وادي الرافدين "وهذا لا يعني بإنه لا يوجد منهج تواصلي يحكم الأشكال ويحكم تطوراتها وتحويراتها وحركتها، لكنّهُ منهج معقّد

بتراكيبه، فالرسم يضمنه النسق الشكلي وله برامجه، وإن هذه البرامج لا تتغيّر بحسب المدارس والعصور، كما إن له قواعد في الإستقصاء وله في بعض الأحيان لمزاعمه التجريبية" وترتبط الحركة التأويل الذهني في تشكيلات النحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين، وهذه الحركة رغم تشابهها الظاهر بين المنحوتات الخزفيّة إلاّ إنها تختلف من تمثال الى آخر، ومن منحوته الى أخرى في مدلولاتها، ويؤدي تنوّع الحركة الى تنوّع المدلولات التعبيريّة.

يرتكز العمل الفني على علاقات أساسية تتشكّل منها البيئة من الحركات الدلاليّة التي تولدها كلٌ من هذه العلامات، وفي تفاعلها ثم من الأنساق المتكرّرة المتشابهة والمتضادة والتي تتكوّن ضمن كل حركة، ثم ضمن السياق الكلّي النابع من تفاعل الحركات على مستويات مُتعدّدة دلاليّة تركيبيّة إيقاعيّة" (الاشكال 37 ، 38).



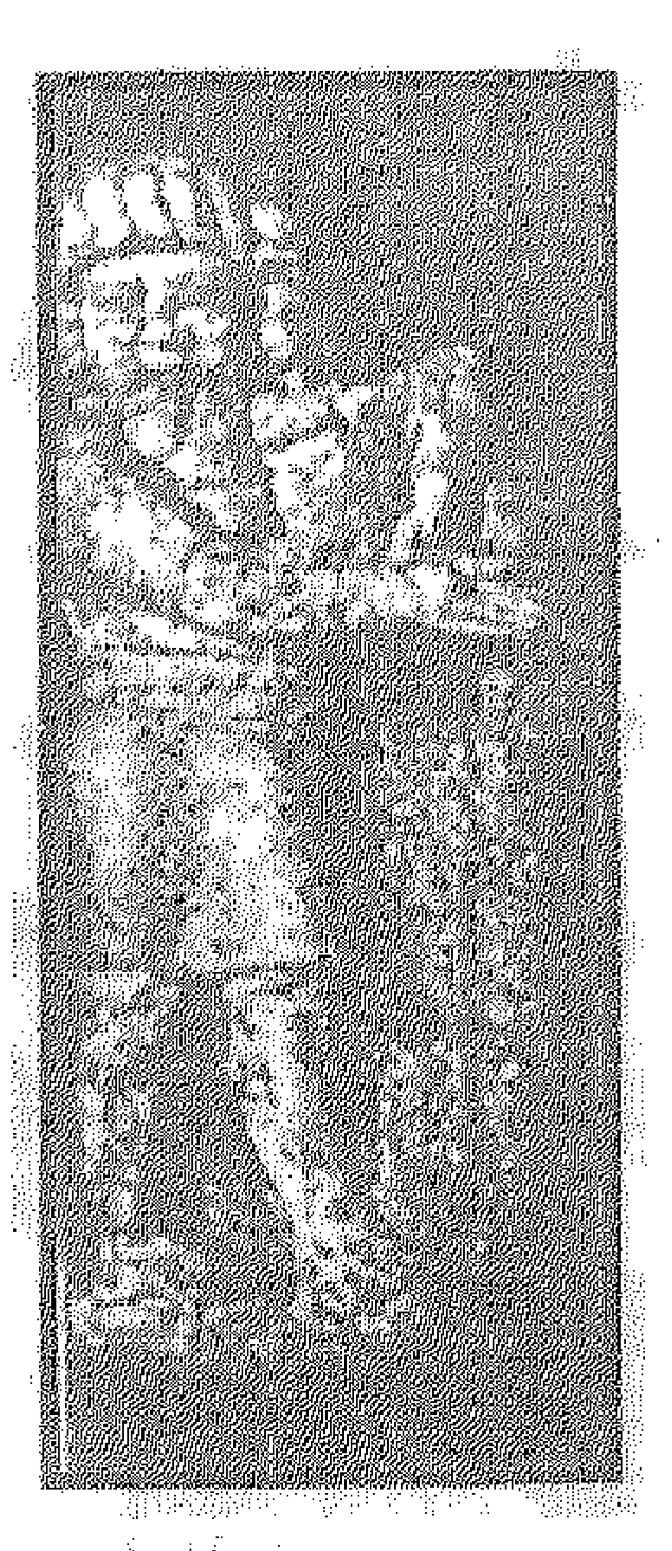
نحت فخاري قديم من عصر الإنبعاث السومري الاكدي
شكل رقم (37)



نحت فخاري قديم من عصر البابلي
شكل رقم (38)

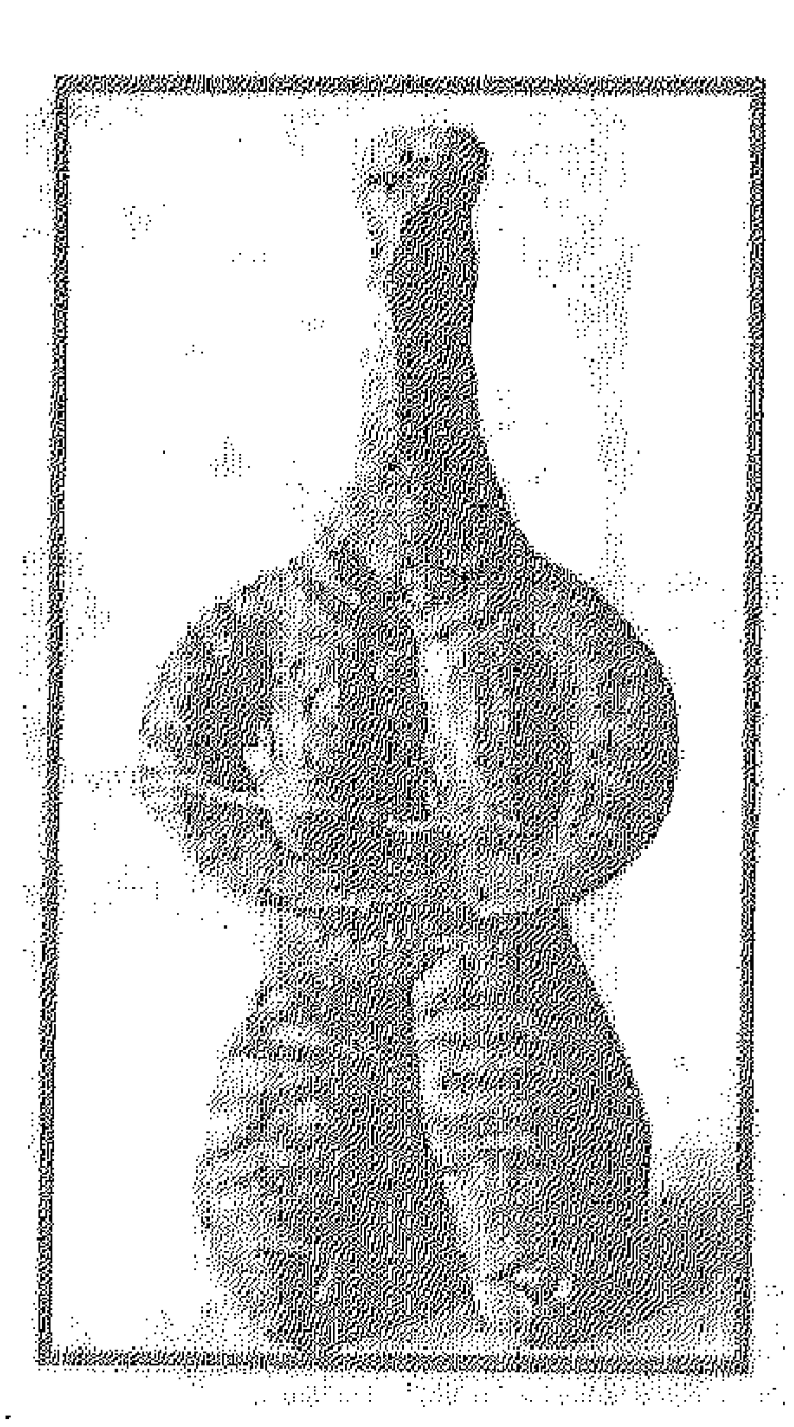
إن الذي يُقرّر إختلاف المدلولات وتنوّعها هي بنية الدال، فإن بنية الدال هي التي تتحرّك فيه الأرجل، وتتحرّك فيه الوجوه، وتتحـرّك فيـه الأيـدي،

وتتحرك فيه الأجسام لإيجاد لغة التواصل "ويمكن قراءة العمل الفني من خلال إستخلاص مدلولات العناصر بالرجوع الى الواقع الثقافي والإجتماعي له، أو من خلال تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرف على السمات المتشابهة لمختلف الوحدات الدالة، والواضح إن القراءات تُشكّل إتجاهاً بتفسير شفرات العمل الفني من خلال شفرات الواقع" (الشكل 39).



لوح فخاري قديم
من القصر الاشوري الحديث
شكل رقم (39)

فالخطاب هنا خطاب جسد، تنوّعت فيه الحركة بإعتبارها أنظمة صورة وبإعتبارها نُظُماً علائقيّة تُميزّ المُنجز، وهذا الإختلاف في طبيعة الحركة وما تحمله اليد من شيء أو ما تُبصر إليه العين أو ما تندفع إليه القدم أيضاً يعتبر مظهر تنوّع في الأدوار الحضاريّة للمنحوتات الخزفيّة هنا.. "ويخضع الخطاب البصري لتغييرات كيفيّة، وإن مفهوم التشابه يختلف من ثقافة الى أخرى، لأن التشابه يُشكّل في حد ذاته نظاماً أو مجموعة من الأنظمة، والخطاب البصري يستطيع أن يُشكّل درجة قويّة من الأيقنة، دون أن يكف عن إحتواء علائق منطقيّة نسقيّة غير إيقونية رغم إن بعضها إعتباطي" (الشكل 40).

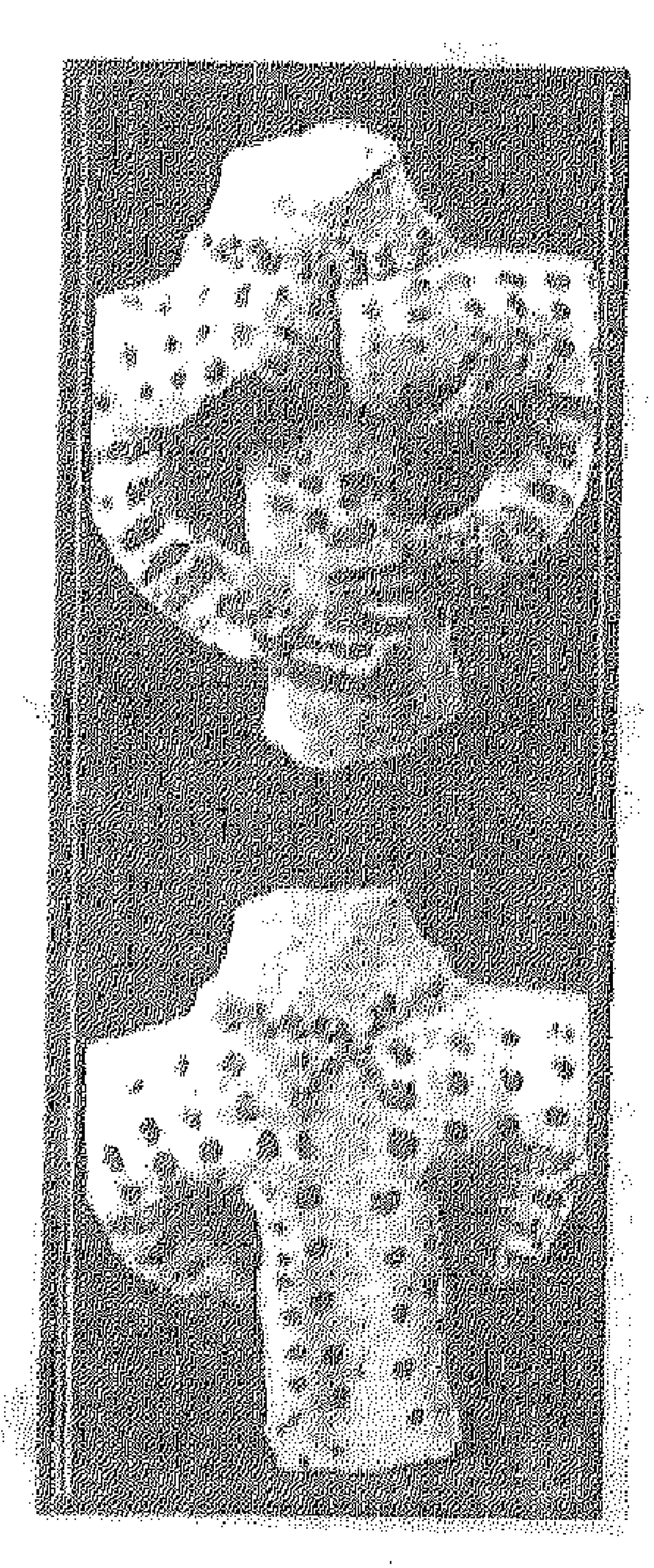


نحت فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ – حلف
شكل رقم (40)

وتلك الأنظمة تخلق كُليّة في نظام الشكل، خاضع لتحوّلات البنيـــة فيـــه بإعتبارها أنظمة صور أو أنظمة دوال أو أنظمة أشكال، وكذلك هناك واحــد من العوامل الأساسية في التنوّع هو اللّون.. "ويمكن التفريق بين الأنظمة التي يطبع الكاتب الدلالة عليها والتي تُعبرّ فيها عن هذه الدلالة الوحدات الأوليـــة منفردة بمعزل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها، فأن الدلالة في الفــن لا تحيل أبداً الى عُرُف تستقبله أطراف الحوار بطــرق متماثلـــة"، وإن اللّـــون يفرض إشتراطات أو إن الصورة متقدّمة بإشتراطاتها بدلالة اللّون، فالصورة تتقدم بتعبيراتها بدلالة اللّون، فهو الذي يؤسّس اللّون في الخزف وان الخزف يؤسّس فهماً إجتماعيّاً جديداً "فالتغيير يتعامل بالسطوح والمستويات الملمــسيّة واللّونيّة إذ إن التناسق العام للنغمات اللونيّة في الطبيعة يتم تنفيذه من خـــلال التقليد في اللوحات ويمكن الحفاظ على النسق العام بصياغة لونيّة مُكافئـــة لا تُطابق ما موجود بالطبيعة وبالإفادة من النغمات الجميلة التي يُشكّلها التوافـــق اللّوني الخاص" (الاشكال 41 ، 42).



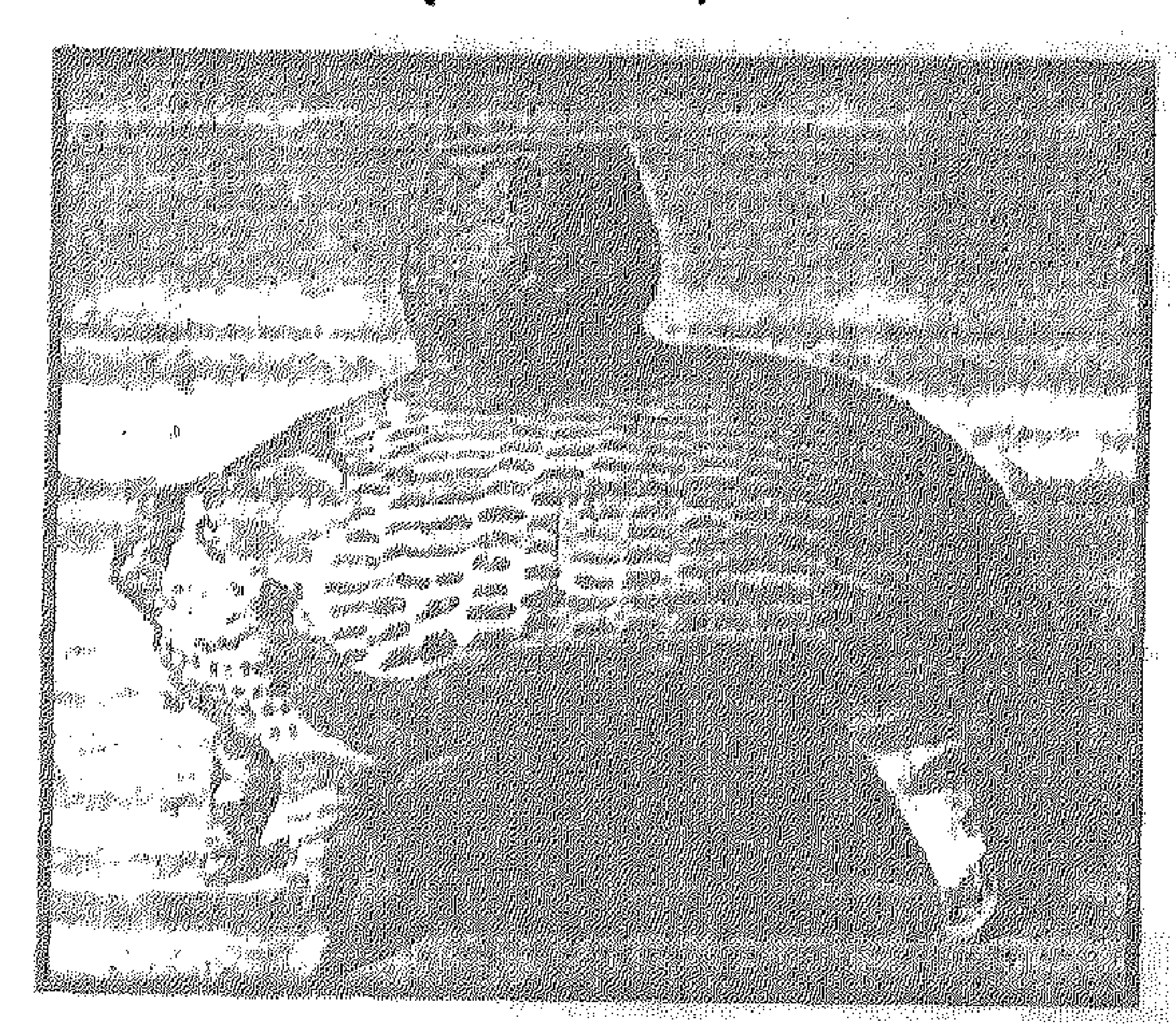
نحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ – سامراء
شكل رقم (41)



نحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ – سامراء
شكل رقم (42)

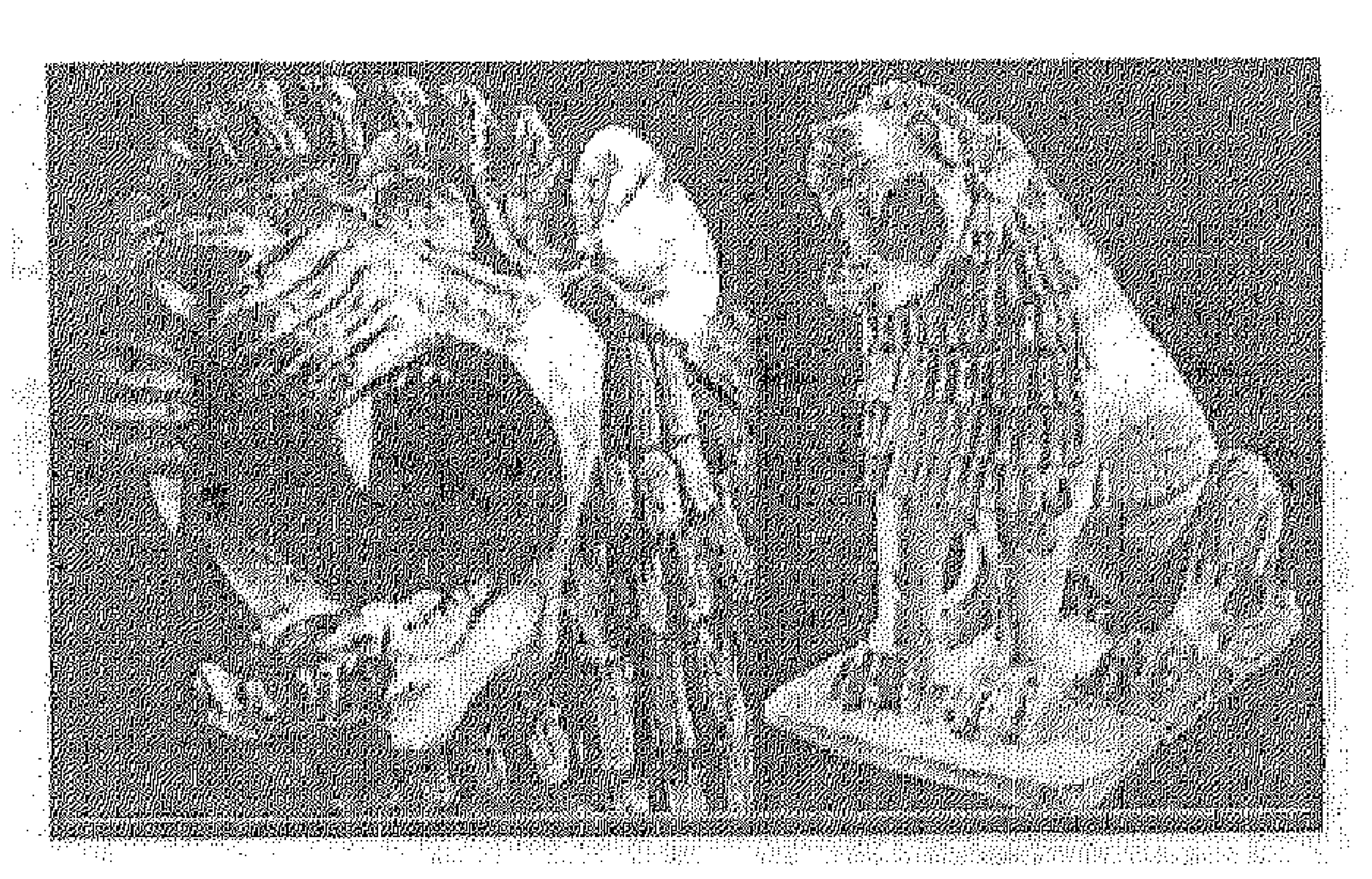
فالطابق الأعلى من زقورة أور أو زقورة بابل أو زقورة عقرقوف يكون أزرق اللّون، والآنية الخزفيّة المعبديّة في بعض الأحيان تطلى بطـــلاء أزرق اللّون Bule Backround ، أو أرضية (الإسود) في شارع الموكب زرقـــاء اللّون، وتتفاعل دلالات الرؤية اللونيّة بحيث "قد يكون الطـــابع الفنـــي هنـــا متفرّداً، فالموضوعات التي يُعبّر عنها الفنّان عن واقعه وحياته اليوميّة والتي يصوغ خلالها آماله وفلسفته في الحياة، سواء أكانت هذه الفلسفة صادرة عـــن العامة أو الخاصة، تُفرض القوانين التشكيليّة صيغاً خاصة لهذه الموضوعات، وهي بمثابة البصمات الشخصيّة لروح المكان مهما إختلفت هذه الموضوعات في ظاهرها أو في متناول الفنّان لها من عصر لآخر".

فاللّون كنظام صورة أو كواحدة من النُظُم العلائقيّة التي تُشكّل التـشكيل، الذي يبث رسالة، ويبث شفرة، ويُؤسّس مفهوماً في الفكر الإجتماعي مُتوارثـاً عند الأجيال، فيبدو علامة فارقة في نظام الصورة في النحت الخزفـي فـي العراق القديم، وتلك الشفرات إجتماعيّة تأويليّة (الشكل 43).



نحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ – حلف
شكل رقم (43)

"وفي الإعلان عن الأشكال والألوان كنظام يبدأ بتجرد الأشـكال لأجـل الإستعمال، ولا ينفي ذلك المستويات العلاميّة الأخرى مـن تركيـب ودلالـة لإشتغال الأشكال كعلامات، ويتحوّل المنجز الفني الى منجز مستحدث ويكوّن تحليل بنية التكوين والأشكال الموروثة وإستنطاق بنيتها عبر الصياغة التوليفيّة الجديدة لها يتم عبرها الإئتلاف لتحقيق صيغ جديدة وتكون ممتلئـة ومنـسقة وبسيطة"، وبالتالي طالما إن اللّون عُنصر مُعبّر في النظام الصوري للأشكال فإنه يتنوّع أيضاً ويختلف تبعاً للوظائف وتبعـاً للأمكنـة، وتبعـاً للعـصور وتحولاتها الثقافيّة والفكريّة والإجتماعية. "وقد ظهر فـي الفـن الإنطبـاعي صورة أكثر قرباً وفهماً للّون، فقد إستخدم الفنّان الإنطباعي اللّون ومجاوراته في المنجزات الفنيّة، فعمد الى إستخدامه بوعي ليُعطي نتاجاً جديداً من ناحيـة القيمة اللّونيّة والضوئيّة ومركباتها وقد ساعد ذلك على إنفتاح الوعي بإتجـاه إدراك غايات كبيرة في مجال التكوين، وتُكوّن اللّوحة سطحاً يعـرض عليـه العلاقات اللونيّة" (الشكل 44 ، 45).



نحت فخاري قديم من العصر

البابلي القديم

شكل رقم (44)



نحت فخاري قديم من العصر الكشي

شكل رقم (45)

الخلاصة:

يُمكن القول إنه طالما هناك عوامل إشتغلت متفاعلة في تقرير نظام الصورة وصنعت وحدة المنحوتات الفخاريّة في بلاد وادي الرافدين، فإنها أسّست أصالتها، وتفرّدها، بحيث نستطيع بومضة البصر أن نُعزل المنحوتات الفخاريّة الرافدينيّة والخزفيّة الرافدينيّة عن غيرها من (المصريات) وغيرها مما ظهر في الهند والصين، فقد حقّقت تلك التفرد والخُصوصيّة وإن "ذلك النوّع من الإدراك هو الذي يَعزل ذهنياً خصائص الشيء عن الأشياء ذاتها، وهو بذلك يمنحها نوعاً من حرية الإرتجال، فنجد تناغمها من تلقائيّة نفسها كنهج تجريدي ومفهوم شكلاني يعكس المدلول اللاهوتي للمرحلة كمرجعيّة شَكليّة تبث دلالتها الشَكليّة وتتوافق مع الفنون المعاصرة، فالشكل ببنيته الدلائليّة كانت القراءة الأولى للتأريخ، يَلتمس الفنّان من خلالها مرجعيّاته الفنيّة".

هذا التفرّد وهذه الأصالة هي عوامل وحدة صنعتها الميثالوجيا والدين والبيئة والحُكم السياسي أو نظام الحكم السياسي، هناك أيضاً بالإضافة الى الوحدة مفاهيم تُعلن عنها، فإنها مفاهيم تنوّع، والتَنوّع كما أسلفنا يُنجز بسبب التحوّلات الثقافيّة الإجتماعية التي تؤدّي الى تَحوّلات شَكليّة. لذا "فإن المعاصرة ستُحضر الشَكل ليُمثل الإنتقاء القصدي للفنون وعموماً القديمة والمعاصرة، وإن الطريق للمطلق يبقى مفتوحاً حيث يَتَخطّى الفن مرحلة السحر وإستحضار الأرواح والنذور ويتخطاها الى تحقيق الجَمال وحده، فتلتقي الفلسفة بالتجريد".

وبالتالي تتَنوّع الوظائف بتَنوّع الأمكنة وتتَنوّع الحجوم وتتَنوّع الألـــوان، وتتَنوّع مدلولات الحركة وبالتالي هذا التَنوّع شهَرةُ الشكَل، ويعلن عنه النظام الصوري للخزف ومنحوتاته ليؤسّس مفهوماً إجتماعيّاً للفكر الرافديني، خاضعاً للتحوّلات الإجتماعيّة، الدينيّة، والفكريّة والإقتصاديّة والميثالوجيّة، وكل هــذه التحوّلات الفكريّة هي أنظمة تخلق التنوّع في الفكر الإنساني في بـــلاد وادي الرافدين التي خَلَقَت التَنَوّع في أنظمة الأشكال الفنيّة بشكل عام والمنحوتـــات الفخاريّة خُصوصاً.

المبحث الثاني

الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي

فيما يتعلق بالفنون الإسلاميّة، هناك سؤال يُطرح، هل من جماليّة إسلاميّة أو عَربيّة في فن الخزف؟ لا جدال في ذلك، غير إن الجَزم يَكتَنفَهُ غموض في تعريف تلك الجماليّة وتحديدها لأنها تُساعد بالتأكيد على فهم الخزف المعاصر في العراق تحديداً، خاصة وإن هذا الفن يَحمل فيه ما يَحملهُ من ملامح وخصائص جماليّة إسلاميّة أخذت تَتَمدّد على جَسَده وتُشَكّل وحدة ما أصطُلِحَ عليه (الهَويّة).

يُمكن الإهتداء الى المُصطَلَح الذّي تأسّست عليه الجماليّة الإسلاميّة من موقع اللُّب الفلسفي والذي منهُ يَنبَع فعل الإبداع واليه يعود. لذلك كثيراً ما غلب على المُهتمين بذلك الموضوع بالميل الى وجود وحدة جماليّة، رغم التَنوّع الذي يحصل هنا وهناك في الخارطة الفنيّة، والى ذلك التسليم بوجود هذه الوحدة في التقاليد الفنيّة في التأريخ البشري.

أحد النصوص النموذجيّة في هذا الصدد كتاب المستشرق الفرنسي جورج مارسيه "الفن الإسلامي" والعائد الى أربعينيات القرن الماضي.. يقول: لنتصور هذه التجربة: "أمامك ساعة تريد تمضيتها.. وفي النظر الى صور جميلة تتوالى تحت عينيك لأعمال متأتية من فنون بالغة التَنوّع من تماثيل إغريقيّة والى رسومات فرعونيّة والى ستارات يابانيّة مُطرّزة، والى نُقوش

مَعابد هنديّة، وأثناء تَقَلُّب الصفحات، يَقَع بَصَرك على التوالي على قطعة من الجُص (منحوتة، مأخوذة) من قصر الحمراء، أو على نقوش علـى حـوض غطس فارسي، وإذا ما كان لكَ حد أدنى من الثقافة الفنيّة فإنك تَتعرّف فـوراً على إن هذه الصور تنتمي الى الفن الإسلامي، وحتى إن لم تَكن قادراً علـى الجَزم في شأن البلد الذي كان موطناً لكل من تلكَ الأعمال الفنيّـة، فإنـك لا تُفكّر لحظة في نَسبها الى أي فن غريب عن بلاد الإسلام".

إن هذه المقولة الشهيرة تُشير الى أن هناك ملامح جماليّة تَتَـشكّل فـي وحدة عامة، يحكمها نظام ومخبىء تحته فلسفة خاصة فما هي هذه الوحدة؟

ضرورياً القول إن البحث لا يريد إستعادة ما قيـل حـول فلـسفة الفـن الإسلامي والإتجاهات والتأثيرات الدينيّة عليه، لكن مـن الـضروري أيـضاً الجدال في مسألة الخصوصيّة التي تُشَكّل الوحدة الكُليّة للجماليّـة الإسـلاميّة، والنفاذ تَحديداً الى عمق تلك الخصوصيّة دون الغوص فـي بناهـا العميقـة والرؤية الفكريّة الكامنة فيها.

لقد تَحدّث (اولغ غرابار) في شأن الوحدة الجماليّة الإسلاميّة عن (جماليّة التزويق) أو الزخرفة، وهما ينفتحان على إحتمال معـاني شَـتّى، ويُمـثّلان وسيطاً بصريّاً كونيّاً، بمخاطبة فئات سكنيّة مُتَنوّعة الأُصول والثقافات، هـي تلك التي ضَمّها الإسلام بعد إنتشاره أي إرساء وحدة ، ربما هَدّدتها عناصـر التَنوّع وأوجه الإختلاف. وعليه فأن الوحدة والتَنوّع سوف تَظهر في أحد أهم الفنون الإسلاميّة ألا وهو فن الخزف والنحت الخزفي.

يمتد الخزف الإسلامي لفترة زمنية طويلة وعلى رقعة جغرافيّة واسـعة وقد أدت تلك الشموليّة الزمانيّة والمكانيّة الى إيجاد مدى واسع من الأشـكال

الخزفيّة المُتنوّعة والتي أعطت خُصوصيّة للفن الإسلامي وقيمته وتَفرّدهُ، ومن روائع الفن الإسلامي وقيمته وتَفرّده، فنون الخزف التي أوجدت لها مساحة شاسعة من التلاعب التقني والإسلوبي في التشكيل والرؤية لفن الخزف آنذاك.

خَضَعَ فن الخزف الى المُحرّك الأكبر المُتَمثل بالرؤيّة الفكريّة التي تُنَظّم المجتمع الإسلامي، وتلك المفاهيم قد أوجدت قدره على إظهار وتعميق تلك التصورات وفقاً للمفاهيم الإسلامية الخاصة، وقد عَبّرَ فن الخزف عن روحيّة الفنّان المسلم بأكبر صورة، وكان مُتفرّداً عن الفنون في ذلك العصر، إذ تميّز العصر الإسلامي لفن الخزف دون الرسم والنحت، وقد إقتربت العمارة أحياناً - ولو بشكل أقل عُمقاً- من فن الخزف، إذ جاء الخزف قيمة عُليا في التّشكيل بأساليب خاصة ومُبتكرة، حَقّقت مضامين رؤية العصر، فقد أثّرت صناعة وتَشكيل الأعمال الفَنيّة لإيجاد أعمال ذات تقنيّة عالية تَحقّقت وظيفتها دون إعتبار الزمن والجهد لإنتاجها".

فَقَد عَبّر الفن الإسلامي عن الفن التشكيلي بأنه أنظمة صوريّة تشكلها دوال وتعلن عن مفاهيم في الفكر الإجتماعي، وتلك الأنظمة الصوريّة الدالة عن مفاهيم في الفكر الاجتماعي، وتلك الأنظمة الصوريّة الدالة عن مفاهيم فكريّة تبلورها الأشكال الفخاريّة والخزفيّة، فهي خطاب إبلاغي يُعبّر عن مفاهيم خاصة وتخضع تلك الأشكال لتحوّلات في المفاهيم الفكريّة والثقافيّة والإجتماعيّة".

فتنتج أنظمة صوريّة جديدة، وفقاً لتلك التَحوّلات ونشأ إسلوب جديد، لتلك التَحوّلات فأخذ يَتَحوّل تدريجيّاً نتيجة للإمتزاج الثقافي والفكري، عندما بدأت الفتوحات الإسلاميّة في العراق والشام ومصر والدول العربيّة الأُخرى لتمتزج

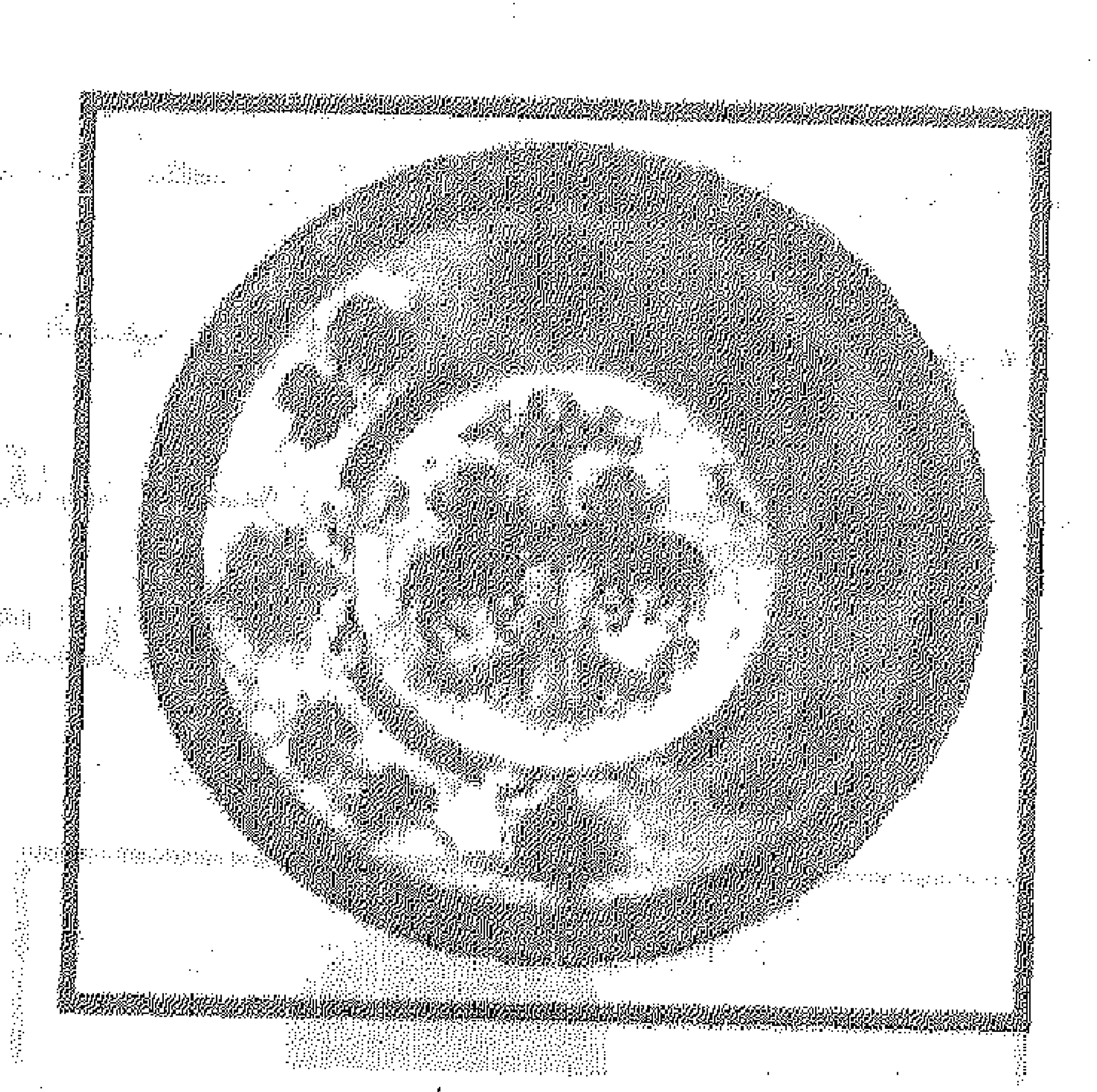
الفنون معا" لتُحقّق أنظمة شَكليّة جديدة للفن الاسلامي في بنية الفكر التأويلي الذي إتخذ من العلاقات الفنيّة التَشكيليّة هدفاً لإقامة الحوار الفكري والفلسفي الإسلامي، فأساسه العقيدة الإسلامية وخصوصيّتها في التوحيد إذ أوجدت صورة بَصريّة خاصة في رؤيتها فتعتمد على الوحدة في عناصر التشكيل رغم تَنوّع الطرز فمثلاً يكون التكرار في الفن الإسلامي أحد الصفات المهمة في رصانة الوحدة في العمل الفني التشكيلي، والتي تبتعد عن الرتابة، بل تؤدي الى التوازن والتناسب في أجزاء العمل الفني.

فَتنوّع المفردات البيئية هي التي ترفد العمل الفني وهي أيضاً قيمة مضافة تعزّز الصورة البَصريّة للتَنوّع مُرافقاً للوحدة في إيجاد المعاني التَعبيريّة للتشكيل الفني الإسلامي، ما بين اللّون والملمس والتقنيّة الجديدة، وما بين غاية الصنع والفن وما بين الكتابة وأساليبها المُتَجدّدة والزخرفة الهَندسيّة والبنائيّة، فكان الحضور عميقاً عمق الرؤية الفكريّة الإسلامية التي بلورت الأساليب وصَهَرتَها في التشكيل والبناء والتعبير.

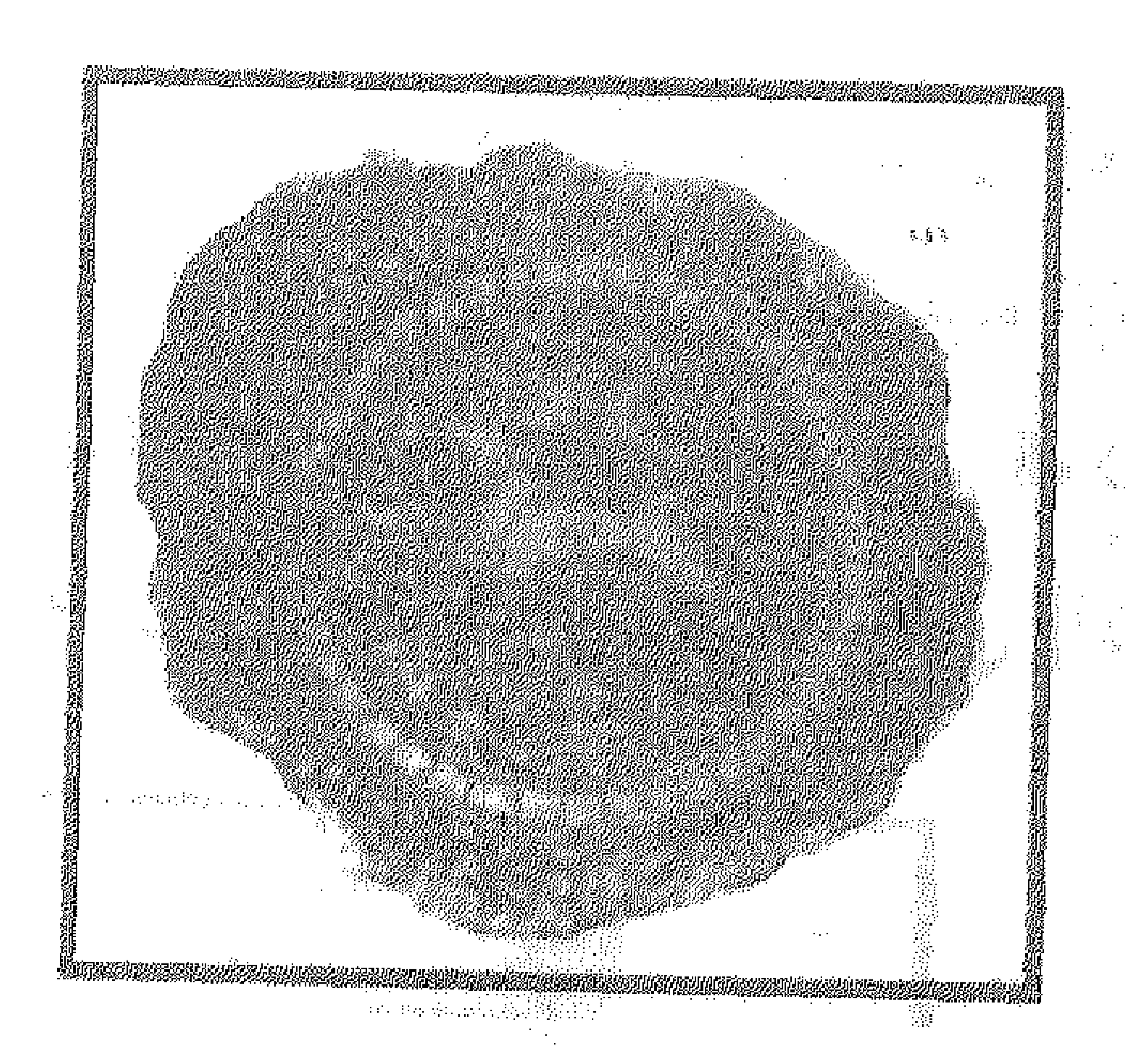
لقد خَلَقَت الأنظمة تَحَوّلاً في صورة الفخار والخزف الإسلامي والرسم وفي شتى أنواع الصورة التَشكيليّة. ففي العصر الإسلامي إتجهت الرؤية نحو نظام تَجريدي، لا مَوضوعي، نظام صُوَري يَبتَعد عن المحاكاة، ويَبتَعد عن نسخ الواقع الذي تراه العين، فوَصلت الى تأويل عالٍ في الفكر، فرضته العقيدة الإسلاميّة الجديدة، إذ إنتقى من عناصر الفنون الأُخرى المجاورة ما يتألف وتلك الرؤية، فكان يَصهرها ببطئ، ويَبتعد عن مصادره الأولى التي رَفَدتهُ، ليخرج الإبداع في صورة جديدة ذات ملامح خاصة وقوية".

لذلك نرى إن الأرابسك وهو عبارة عن نظـــام خَطّــي زَخرفـــي يميّــز الزَخارف الإسلامية على واجهات القـــصور، والزَخـــارف الجُـــصيّة علـــى واجهات المساجد الإسلاميّة، فهو نظام صوري يَتّجه الى دلالة، الى اليمـــين، والى اليسار ويدور ويَنحرف، فإنه يَتّجه أو يُعبّر عن فكرة المُطلق، فالصورة في ذهن المتلقي عبارة عن تحريفات للحقيقة والشكل،

إذ يختزن الشكل داخل العقل على شكل ضربات، وهذه التجريدات هـــي صور للعناصر (الاشكال 46، 47).



صحن من العصر الإسلامي
شكل رقم (46)



صحن خزفي من العصر الاسلامي
شكل رقم (47)

والخصائص البارزة في الشكل التي تعطي للشكل تصوريّة عالية، فهناك تباين في أهمية وقوة هذه الخصائص من حيث تأثيرها على إدراك وتَحـــسّس المتلقّي"، وإن إبتعاد الفنّان المسلم. عن المحاكاة، وعن الواقعيّة، وعـــن نـــسخ الموجودات في الطبيعة هي فكرة تأويل أوجدتها العقيدة الإسلاميّة "والتي عَدّها الفنّان المُسلم ضمن دائرة الأشكال المتوالدة في ذات الفنّان المُـــسلم، أشـــكالاً رياديّة وبيئيّة مكانيّة يتعالق فيها الأرضي والسماوي، وهذه القدســـيّة إحتلـــت

مكانتها في الصورة البصريّة للفن العربي الإسلامي فأحالتهـا الـى خطـاب تشكيلي لجأ الى ما هو جوهري لجعله نوعياً فأنعكـاس الازاحـة العقائديّـة بتأسيس البنية الفكريّة الكامنة في بنائيّة المضامين المقررة لنظام الأشكال".

وهذا في أنظمة الصورة، جعلها تشتغل في المنطقة التأويليّة والتعبيريّـة، وتشتغل في منطقة التجريد، والخلق والإبداع، وتشتغل أيضاً في منطق الفـن وليس في منطق الحياة، فقد تأثّر الفن الإسلامي بالعقيدة وإسلوب البناء، فكان ذلك الشرطان ذا تأثير بالغ على فن الخزف الإسلامي، فقد دعت العقيدة الـى تأمل التبصّر، فانطلق الفنّان المسلم يبدع ويؤسّس رؤية أصيلة بإسلوب حـي وحيوي".. وعلى هذا الأساس نجد إن أنظمة الصورة في الخزفيّات الإسلاميّة محكومة بفهم إجتماعي أوجدته العقيدة الإسلامية، ومن ثم هذا الضغط المهيمن للعقيدة أنتج نوعاً من الوحدة في نُظم العلاقات الصوريّة التي تُميّـز الخـزف والفخار الموجود في القصر الإسلامي (الاشكال 49،48).



نحت خزفي من العصر الإسلامي

في متحف الفن الإسلامي – القاهرة

شكل رقم (49)



نحت خزفي من العصر الإسلامي

في متحف برلين

شكل رقم (48)

تستخلص الفكرة دائماً محتواها من الخصائص التي يمتلكها الموضـوع فمعنى هذا الإختلاف بين الصورة والفكرة ليس إختلافاً مطلقاً، ففي العلم غالباً ما نُقدّم سويّة تحاور الموضوعات التي يمكن إدراكها، وهو المتبـاين وغيـر المتماثل مثل إستنتاجات التناظر الجزئي".

ونجد إن أنظمة الإستعارات، وخصوصيّة الخطاب الذي يبثه التـشكيل، وخصوصيّة الإبلاغ الذي يبلغ عنه النظام الصوري العلائقي للأعمال الخزفيّة فيها تماثل من حيث إنهُ مفهوم إجتماعي وتماثل أخلاقي بالدرجـة الأسـاس، فالإستعارة التي كانت متمثّلة بإنتاج خزف البريق المعدني بديلاً عـن أوانـي الذهب والفضة لتحريمها، إستعارات الألوان البرّاقة كبـديل لبريـق الـذهب والفضة المعدني، وكذلك إستعارت الزخرفـة الهندسـيّة والبنائيّـة كبـدائل للتشخيص الآدمي والحيواني ولتملأ الفراغ".

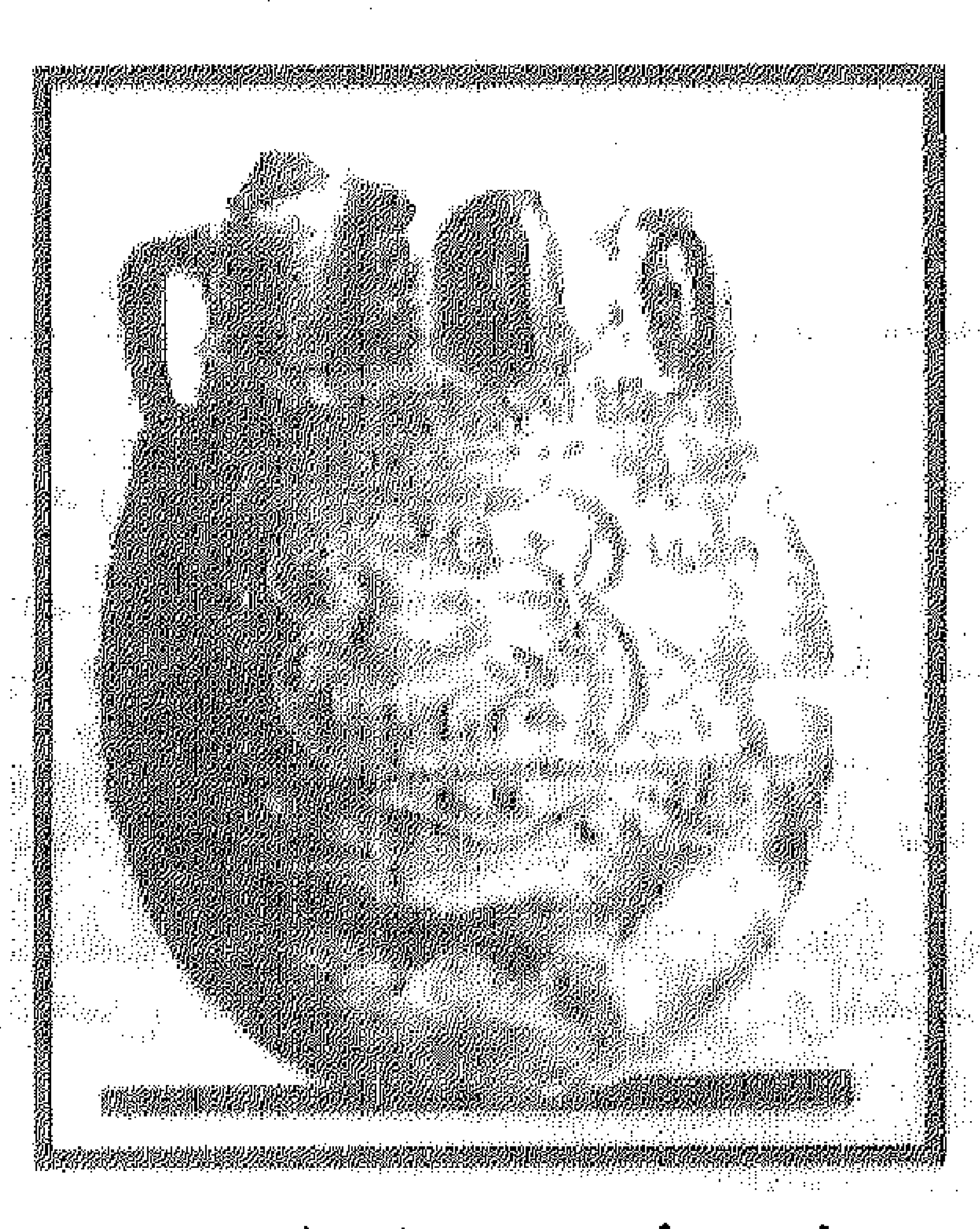
ورغم ذلك نجد بعض التَنويعات، تعود الى مجموعة من المرجعيّـات أو الأسباب الوظيفيّة، قد أدّت الى إنجازات فهي في الواقع تَتَنوّع على إيقاعـات مختلفة، ولأسباب أهمها:

أولاً: الوظائف التي تُقرّرها النتاجات التَشكيليّة الخَزفيّة والفخاريّة فوظيفة القدور الباربوتينيّة تختلف عن وظائف خزف البريق المعروفة فـي العـصر الإسلامي إذ إن قدور الباربوتين أكثر خفّة وأسهل إنتاجاً، فقد صُنعت بطريقة القوالب، في حين تقتصر أواني البريق المعدني على الصناعة الخاصة إذ إنها غالية الثمن والتكاليف من حيث المادة الخـام (الزجـاج) وتقنيّـات إسـلوب إشتغالها، فالوظيفة هنا يُحدّدها شكل الآنية الخزفيّة".

وبالتالي إختلاف الوظيفة حقّقت تَنوّعاً في التقنيّة أيضاً، وفي النظام الصوري للمنحوتات الخزفيّة في العصر الإسلامي كذلك ، ويُعدّ ذلك خطاباً تشكيليّاً جديداً، فقدور الباربوتين تضمّنت مشاهد صوريّة على السطوح وما أعقبها من فعل تقني يحكم العمليّة الشّكليّة، ومن حيث الحجم والمادة وطريقة الإخراج (الاشكال 50 ، 51).



فخار الباربوتين الاسلامي
شكل رقم (50)

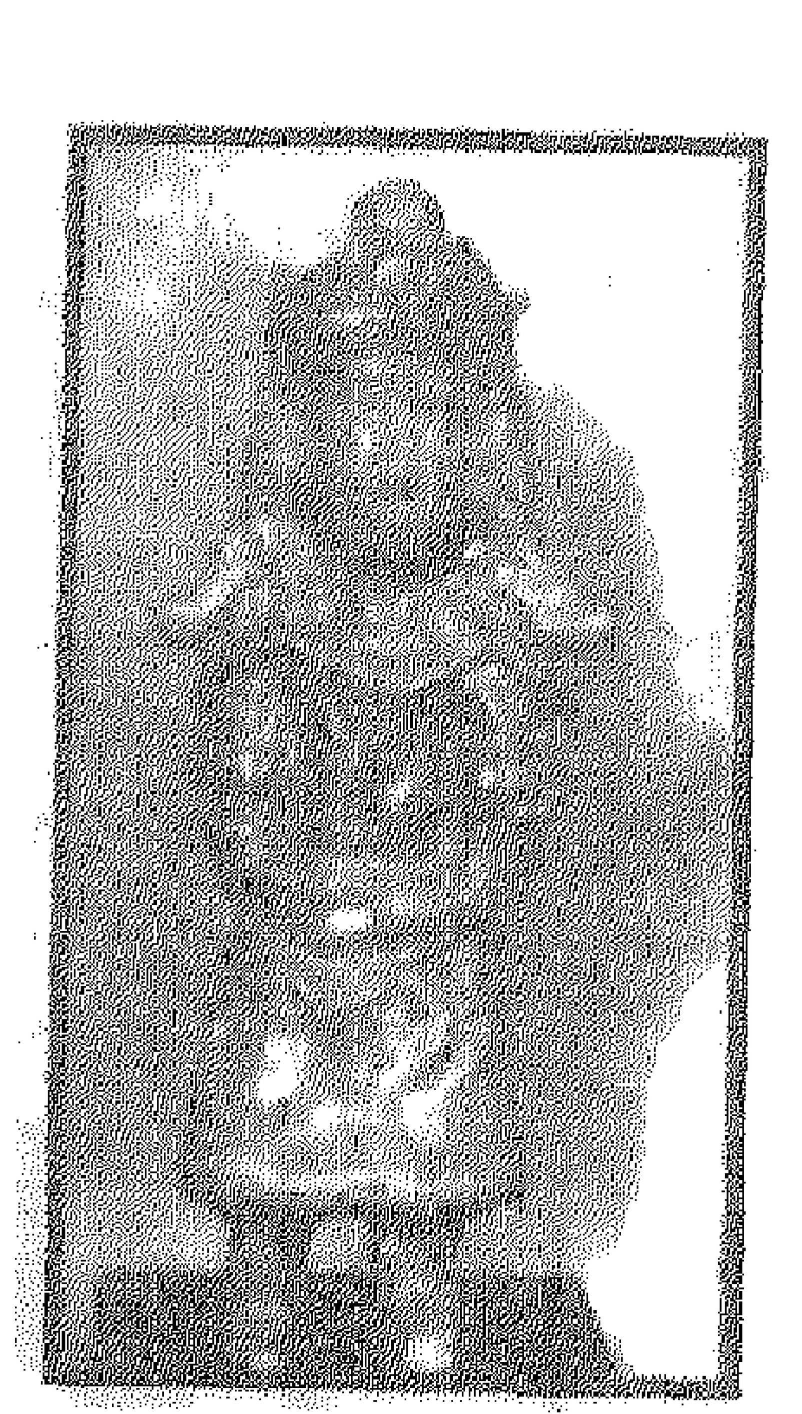


فخار الباربوتين الاسلامي
شكل رقم (51)

وعليه جاءت الأشكال في الآنيّة الخزفيّة في العصر الإسلامي مُزيّنة بدوال أو صور على سطوحها، فهذه الدوال والسطوح التصويريّة تُعلن عن تَنوّع في التقنيّة التي تُحدّدها الوظيفة، فالوظيفة والتقنيّة تتبادلا القوة في التأثير، إذ تُقرّر الوظيفة أحياناً إسلوب وتقنيّة العمل الخزفي أو تُقرّر التقنيّة وظيفة الشّكل وقيمتهُ".

إن الوظيفة وتقنيّة العمل الخزفي ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتنوّع في الشكل الفني الخزفي، إذ يُمكن أن نقارن بين الخزف ذي البريق المعدني الذي يبرز

عدداً كبيراً من السطوح اللونيّة والأشكال الزخرفيّة والتي تختلف بالتّنوّع عن خزف أواني الباربوتين وظيفياً وتقنياً فهي ذات علاقــات شَــكليّة مُنــسجمة العناصر، تَبتعد كثيراً عن الوان خزف البريق المعدني وسطوحه، وتتوّحد في تشكيل عناصره الزخرفيّة على الأغلب: "ويختلف الخزف الإسلامي إختلافــاً كبيراً من حيث قيمة الخزف وأساليبه الصناعيّة، فالخزف ذو البريق المعدني كان للأُمراء، والأساليب الصناعية الأُخرى (كالحز)، أما خزف البــاربوتيني فكان لعامة الناس" (الاشكال 52، 53).



نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي – القاهرة
شكل رقم (52)

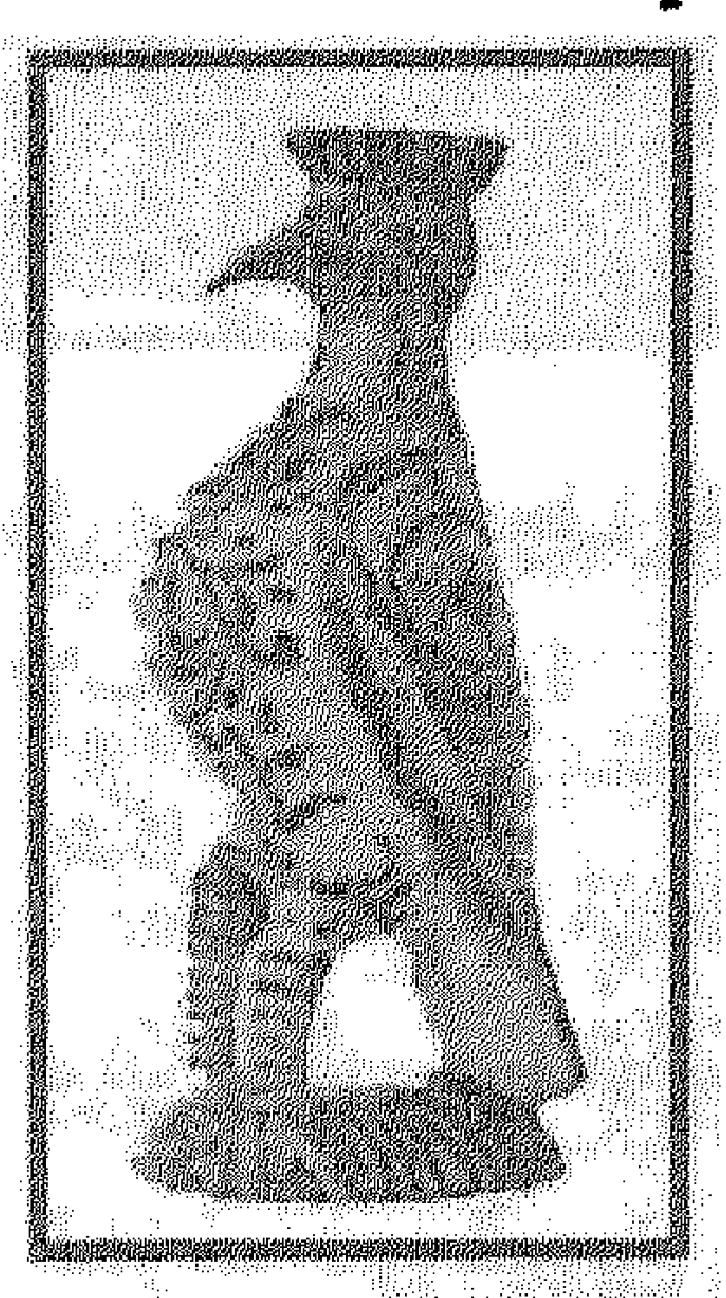


نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي – القاهرة
شكل رقم (53)

هذه الأشكال الصوريّة تُنظّم علاقات خطيّة، لونيّة، ملمسيّة، تُبلــغ عــن مفاهيم تختلف بين أنظمة الصور التي تَظهر على الخزف ذي البريق المعدني، وأنظمة الصور على أواني الباربوتين تقنياً وإسلوبيّاً، إذ إننا نجــد إن هنــاك إستعارات وتقنيّة حراريّة وقوانين إختزال في صناعة اللّون وفي مجال آخــر قوانين حراريّة وقوانين إختزال وبناء تقني في الباربوتيني.

وهكذا أصبحت التقنيّة خطاباً في الخزف الإسلامي أو هي نظام صوري شكلاني وله مفاهيم في الفكر، يصف العالمان: أوجدين وريتشارد (Richard & Ogden) في كتابهما (معنى المعنى) (Meuning of Meaning) الصورة من خلال هذين المحورين، فالشكل يحمل معنىً ضمنيّاً للمحتوى، ويحمل أولاً معنى مباشراً لشيء، ووظيفته الواقعيّة وخواصّه".

والفكرة الأُخرى هي التي صنعت التَنَوّع في الخزف الإسلامي رغم وجود السمتريّة أو الوحدة التي أسستها مفاهيم الدين الإسلامي، وهي خصوصيّة المكان، الذي تقرّره الوظيفة إذ "تَتَحّدد الإستجابات الإدراكيّة للشكل بالتعقيد، والتَنَوّع، والتباين، والتراكب، والتتابعات البصريّة، والمبالغة فتلك العلاقات التراكيبيّة والتتابعيّة والإكثار من المداخلات الحسيّة التي تنتج عن تغير في درجة التعبير البيئي المُتمثّل بالمكان مثلاً ، والذي يُحقّق تغيّرات واضحة في مؤشر المعدل المثالي للإدراك" (الاشكال 54 ، 55).



نحت خزفي اسلامي في متحف الفن الاسلامي – القاهرة

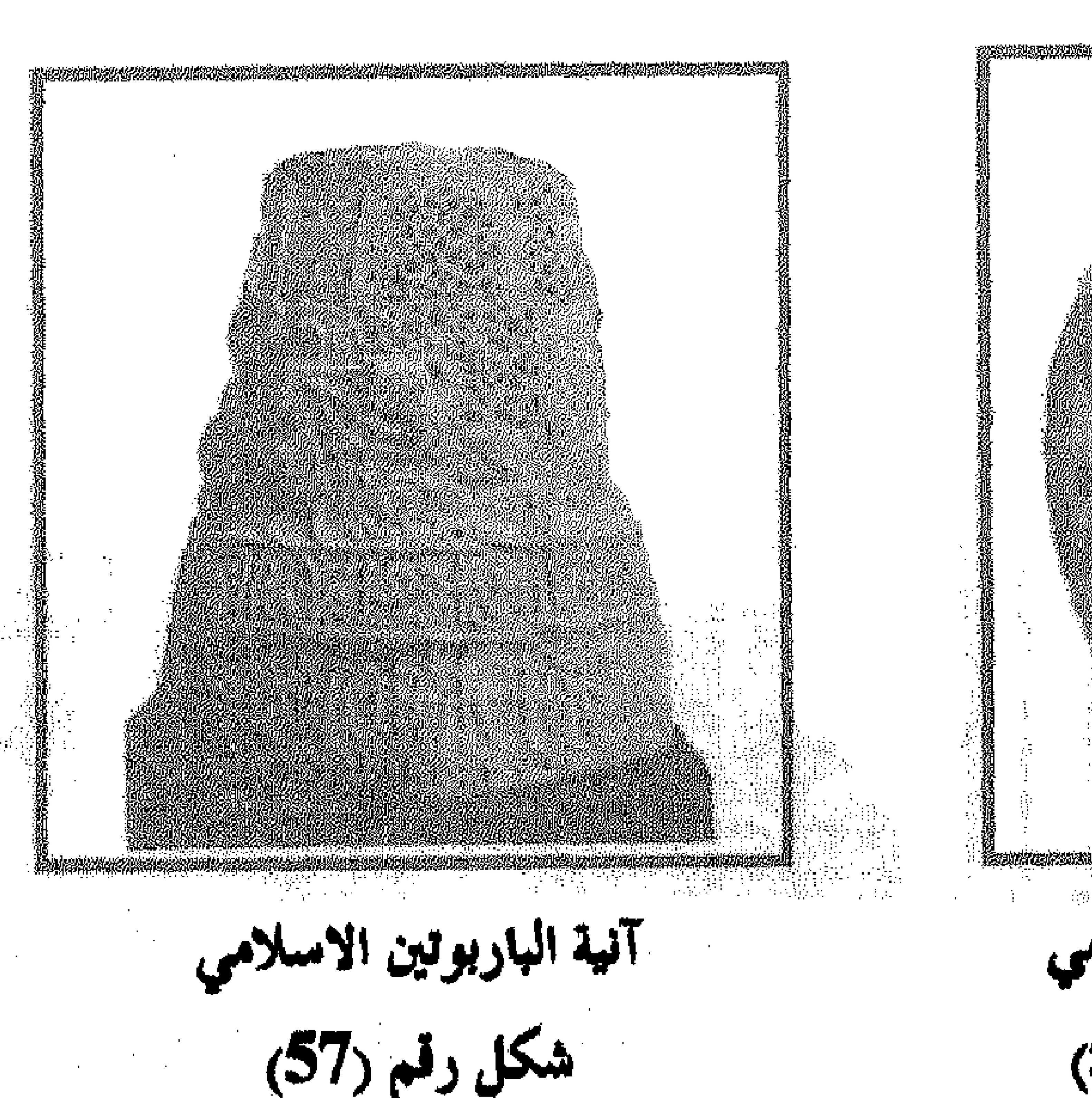
شكل رقم (54)



نحت خزفي اسلامي في متحف الفن الاسلامي – القاهرة

شكل رقم (55)

فالوظيفة عنصر فعال في إحداث التَنَوّع فــي الخــزف الإســلامي، لأن وظائف الباربوتين ليست ذاتها في الخزف ذي البريــق المعــدني، ووظيفــة الأشكال الخزفيّة في المسجد تختلف عن وظيفة الأشكال الخزفيّة في القــصر، وهي عند الإنسان المسلم الإعتيادي، تختلف عن مثيلتها عند الملك أو الخليفة (الاشكال 57،56).



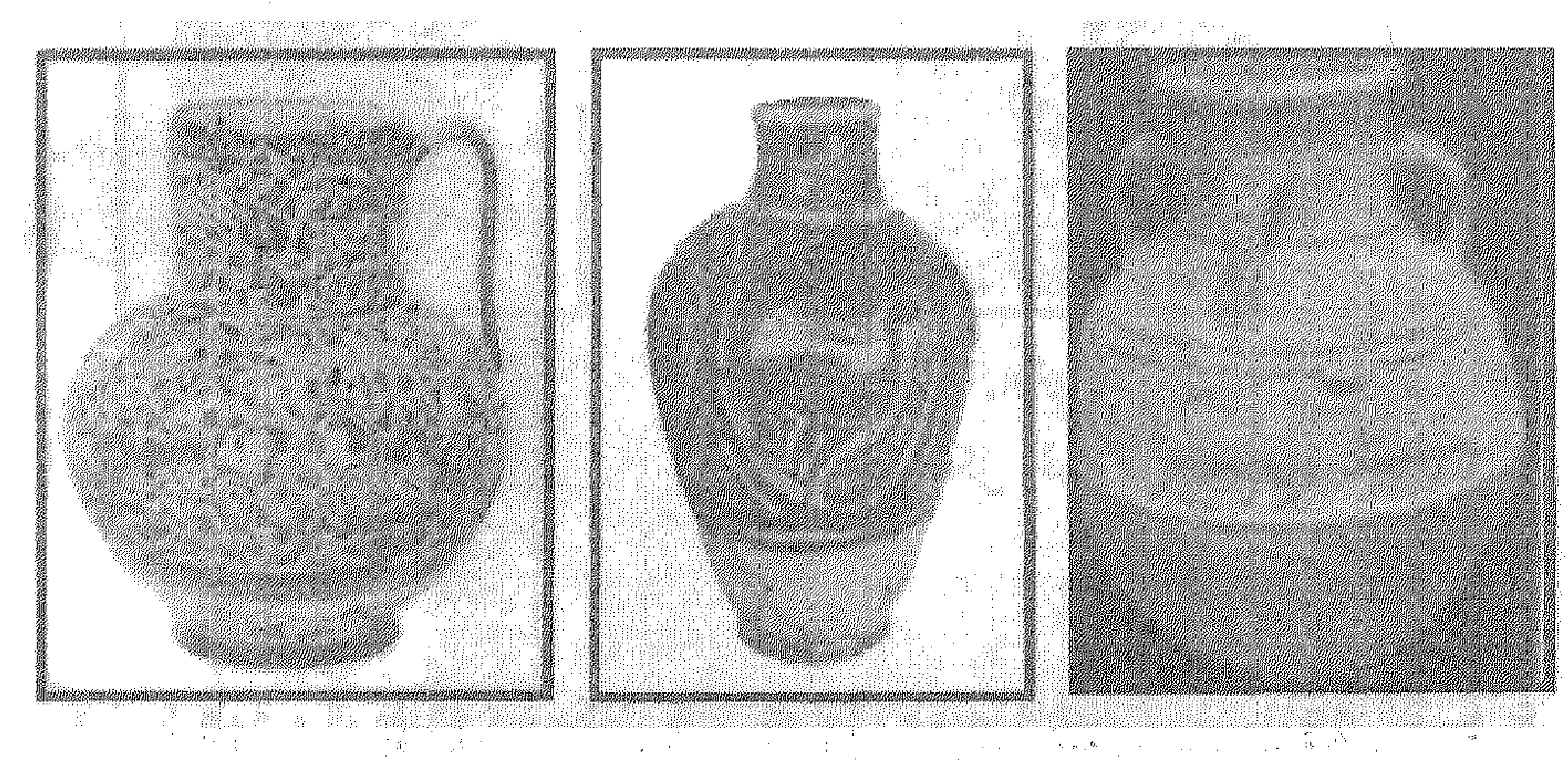
آنية خزف اسلامي
شكل رقم (56)

آنية الباربوتين الاسلامي
شكل رقم (57)

إذن التقنيّة والوظيفة والمكان هي عوامل مهيمنة فــي صــناعة التَنَــوّع بالاضافة الى هذا يَتدخل الحجم، فالحجم نظام شكلاني يُميّز الصورة الخزفيّــة وتُقرّره الوظيفة "فالصورة البصريّة في الفن العربي الإسلامي تُمثّل نوعاً من الوحدة الرمزيّة بين الحياة الحسيّة وحدس التعبير، ذلك إن أنظمة الصورة هنا بوصفها أنظمة شكليّة، ليس لها نموذج في وجود الشيء، فالفن حدس متحرر من الفرديّة".

أما جرار الباربوتين، أو آنيّة الباربوتين يصل إرتفاعها الى متر أو أكثر من المتر، بينما آنيّة الخزف ذو البريق المعدني آنيّة صغيرة الحجـــوم، فهنـــا يتدخّل عامل نُسمّيه الحجم وتقرره الوظيفة فيرتبط بالمفهوم الإجتماعي، وتَنَوّع الحجم فَيكّون ظاهرة تُميّزها هي التَنوّع في الخَزفيّات الإسلامية.

"فالفنّان يخلق بطريقة، أو بأُخرى صورة، حتى قبل أن يبدأ عَملهُ مباشرةً مع المادة، فإنه يخلقها من المخيلة، ومع ذلك فإن الإبداع والمتخيل مرتبط منذ البداية إرتباطاً شديداً بالتصورات حول الألوان والخطوط والحجوم والأصوات التي يتم بوساطتها تَجسيد الصورة بعد ذلك" (الاشكال 58 ، 59 ، 60).



آنية الباربوتين الاسلامي
شكل رقم (58)

آنيّة من الخزف الاسلامي
شكل رقم (59)

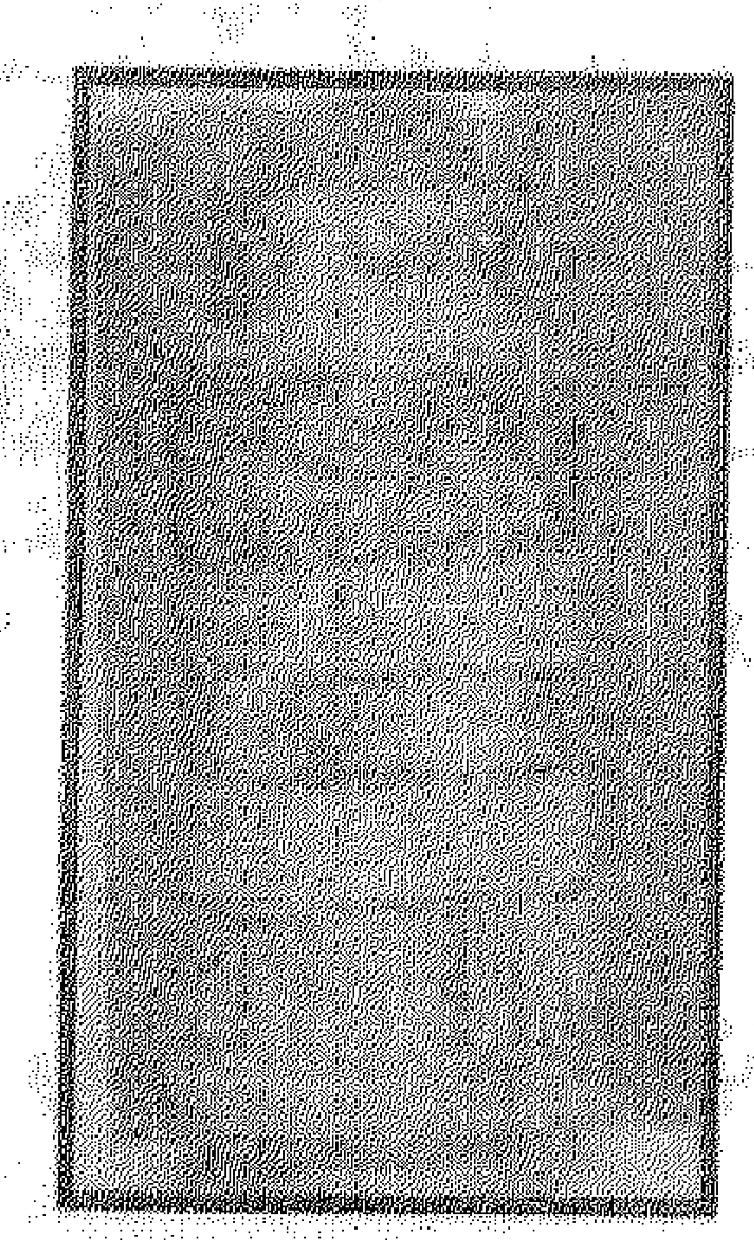
آنيّة من الخزف الاسلامي
شكل رقم (60)

فاللون مثلاً عنصر وحدة وعنصر تَنوّع في تقرير الإسلوب، وهناك فـــي السياق العام يتحدّد نوع من السمتريّة في آن يَسود الأزرق اللأزوردي علـــى اللّون، لون الزُجاج الذي يُغطّي سطوح الخزفيّات الإسلاميّة.

لقد عدّ (رمسيس يونان) "الفن التشكيلي بأنه يَعتمد على عناصر الأشكال التي تتلخص في الخطوط والسطوح والكُتل والألـوان والأنـوار والظـلال، إضافة الى الملمس والشفافيّة اللونيّة وتوتُّر الخطوط وتَصبح رخوة"، من ناحية أُخرى نَجد إن الراكو بالوانه الفضيّة اللمّاعـة يختلـف عـن اللّـون الأزرق المُستخدم في بعض الخزفيّات (الأخضر) الذي يَتّصل بالعقيدة التـي أسّـستها المفاهيم الإسلاميّة، "إن التَنَوّع جاء متلازماً مع الوحدة مما جعل التَكوّن سهل الإدراك دون تَشَتُّت بَصري ولا نَجد في الفن الخزفي مثلاً تراكبـات مُعقّـدة فالعناصر الشَكليّة فيه تعطي وحدة تكوينيّة تُعزّزها قوة الظل والضوء فيه".

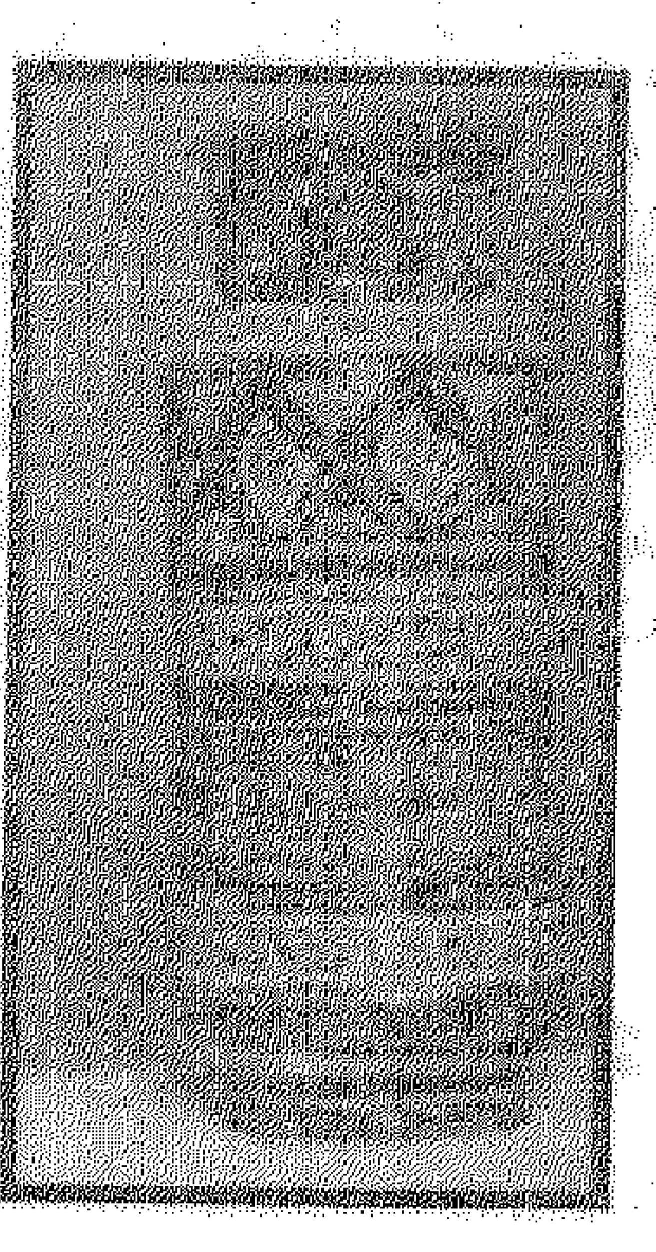
فالشكل هنا نظام صورة يُعبّر بدلالة اللّـون عـن مفـاهيم فـي الفكـر الإجتماعي، يَعمل بإعتباره خطاباً أو إبلاغاً عن دلالات أو مفـاهيم، أو عـن وظيفة، أو مكان ويُبلغ كذلك عن مفهوم "فالشَكل الخالص هو جوهر الواقع.

وإن هناك حافزاً يَدفع كافّة صيغ المادة للذوبان في الشَكل الـى أقـصى مدى للتَحَوّل الى شَكل، ومـن ثـم تحقّـق الكمـال فـي ذاتـه" (الاشـكال 61، 62، 63).



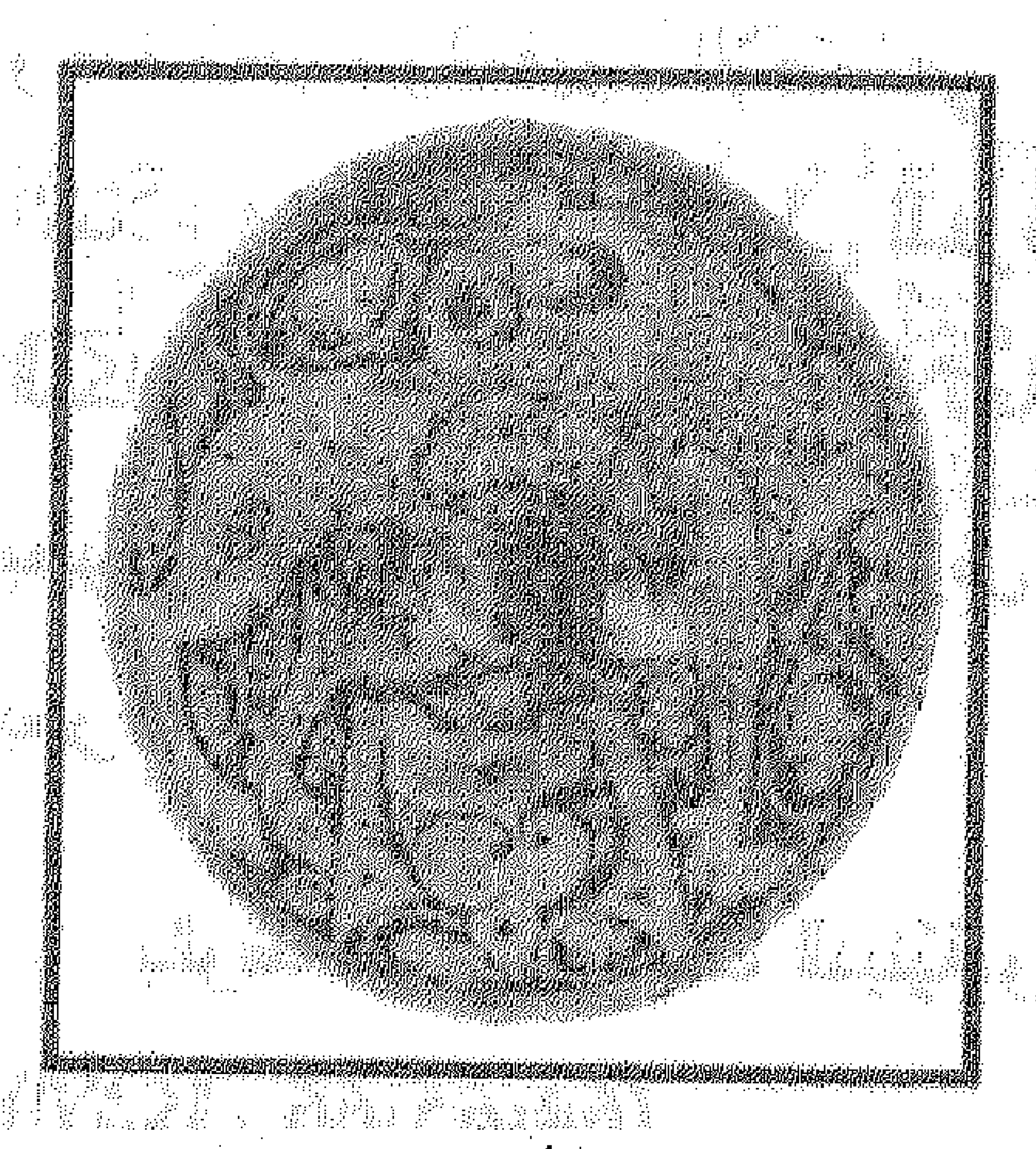
آنيّة من خزف اسلامي

شكل رقم (61)



آنيّة من خزف اسلامي

شكل رقم (62)



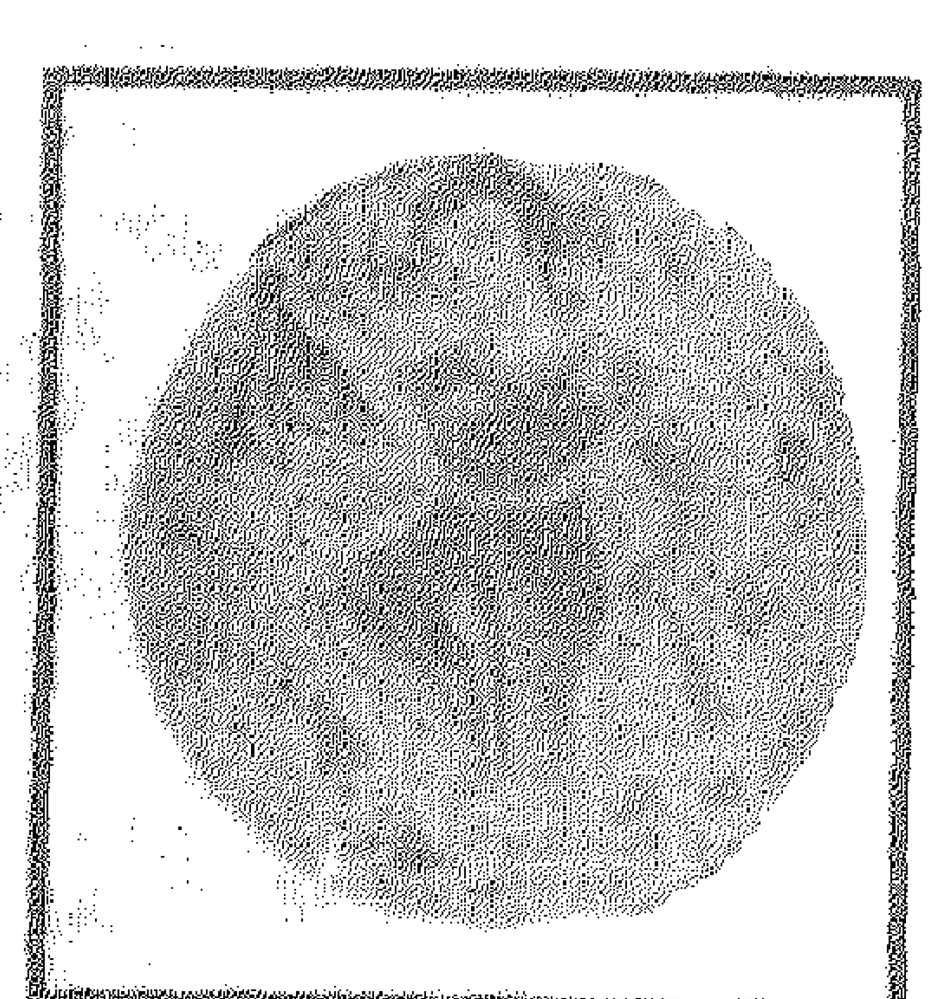
صحن خزف اسلامي

شكل رقم (63)

وبقدر هذا الإختلاف في الدلالات التَعبيريّة للأشكال في الخَزفيّات الإسلاميّة، فهناك تَنَوّع في أماكن صناعة الخزف، فالخرف الإسلامي له رؤية واحديّة في السيمتريّة أو في الوحدة، فخزف الكوفة إسلامي، وخزف البصرة إسلامي وخزف سامراء إسلامي، إلا أن الخزف الإسلامي في العراق رغم وحدته مع الخزف الإسلامي في إيران إلا إن هناك تَنوّعاً في مرجعيّات الأنظمة الصوريّة للأشكال "ودلالات الصورة تمثل المعنى المباشر أو الإشارة المباشرة، وتعمل كمؤشر الى مستوى إدراكي عميق، وتمثل عناصر الفن المرئيّة والمسموعة والمحسوسة، فتكون العناصر هي المفردات أو الكلمات، ويكون ربطها وتركيبها مع بعضها لتكوّن جُملاً، والربط والضوابط التي تَدخل ضمنه، هي التي تؤدي الى إيصال خصوصيّة المعنى، إذ من خلال تغييره يتم تغيير المعنى، وقد توظف قواعد التعبير بمستويات مختلفة ضمن هذا التركيب".

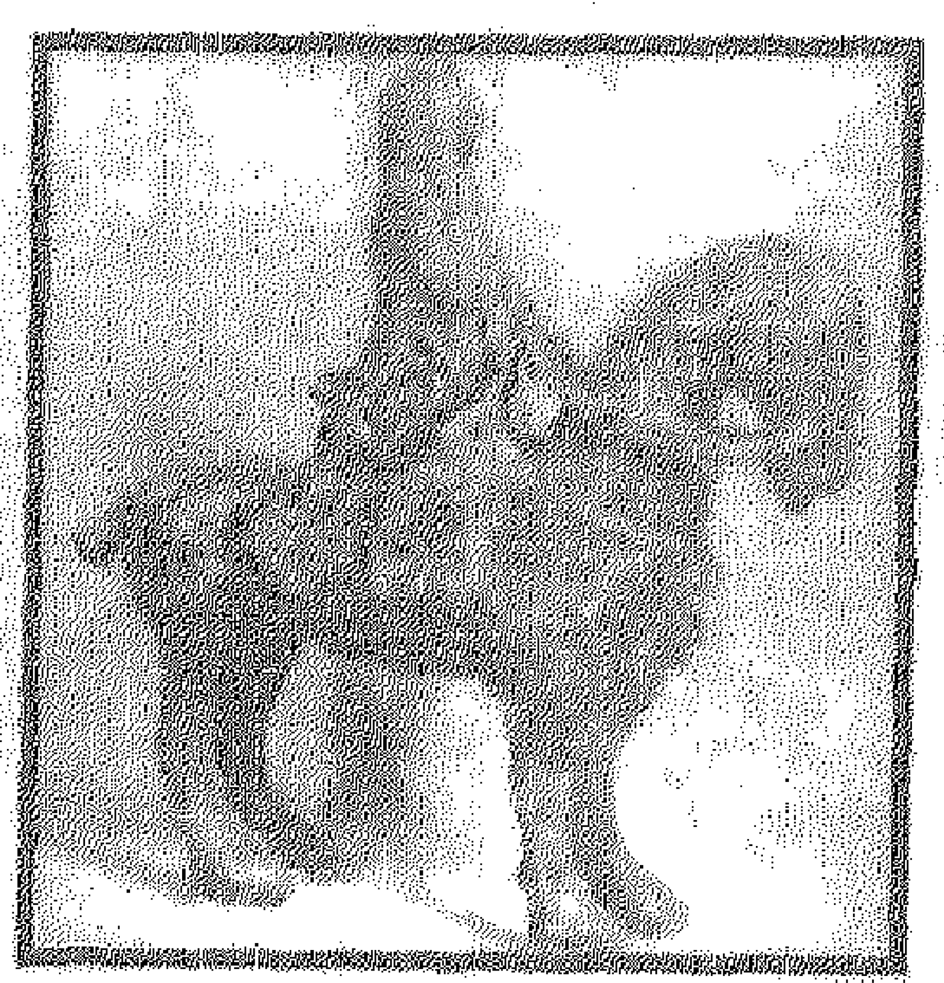
نقف على الخزف الإسلامي في إيران مثلاً بإعتباره واحدة من الحواضر الإسلاميّة التي إشتهرت بالخزف الإسلامي أو في تركيا، فعلى الرغم من وحدة العقيدة والمفهوم الإجتماعي، إلا إن هناك تَنَوّعاً من شأنه أن ينوّع الإبلاغ في الخطاب التشكيلي للخزفيّات الإسلاميّة، "فالإنتماءات البيئيّة هي المكان - الموقع الجغرافي - الإتجاه والظروف الإجتماعية، وتلك العوامل بطيئة التغيير بشكل غير محسوس نسبياً، والإعتبارات الحضاريّة متغيّرة بسرعة كبيرة إذ تتأثّر مباشرة

بالوظائف والمؤثرات الدينيّة والتأريخيّة والسياسيّة والقيم الفنيّة والجماليّة. (الاشكال 64،65،66).



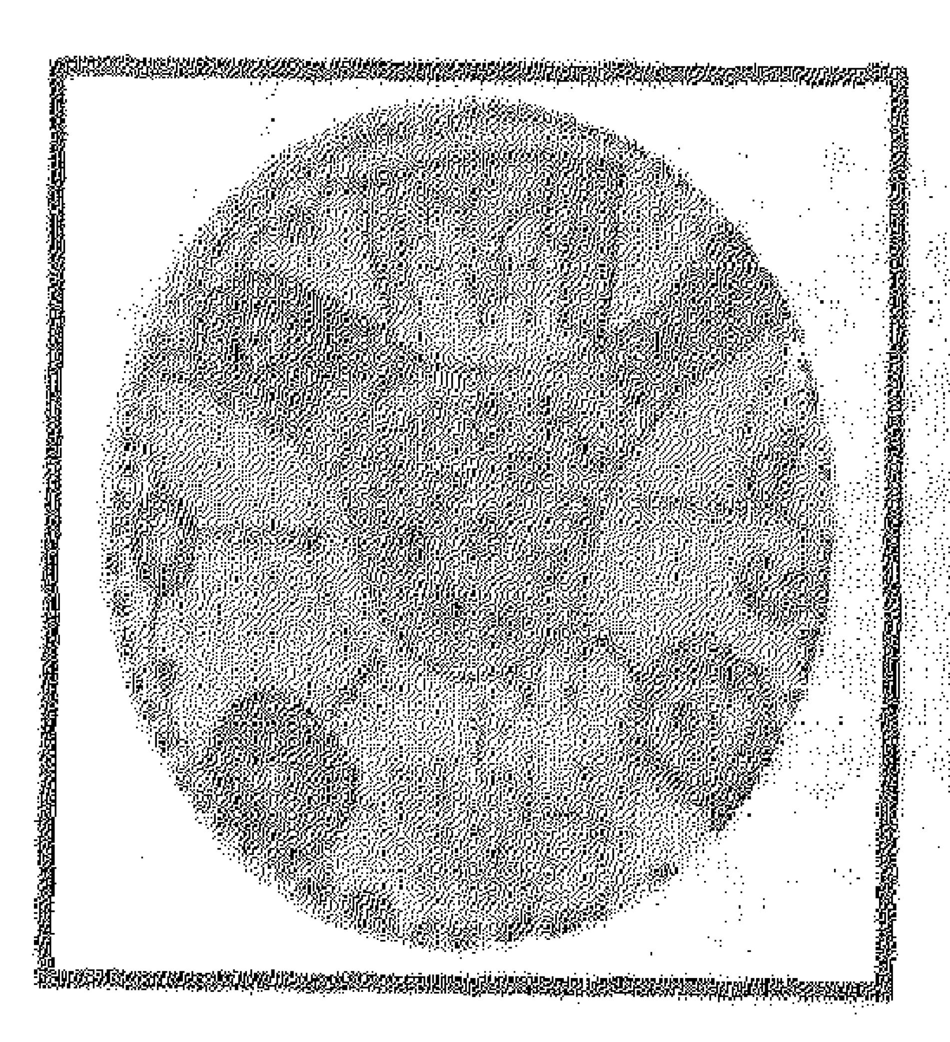
صحن خزفي اسلامي

شكل رقم (64)



نحت خزفي اسلامي

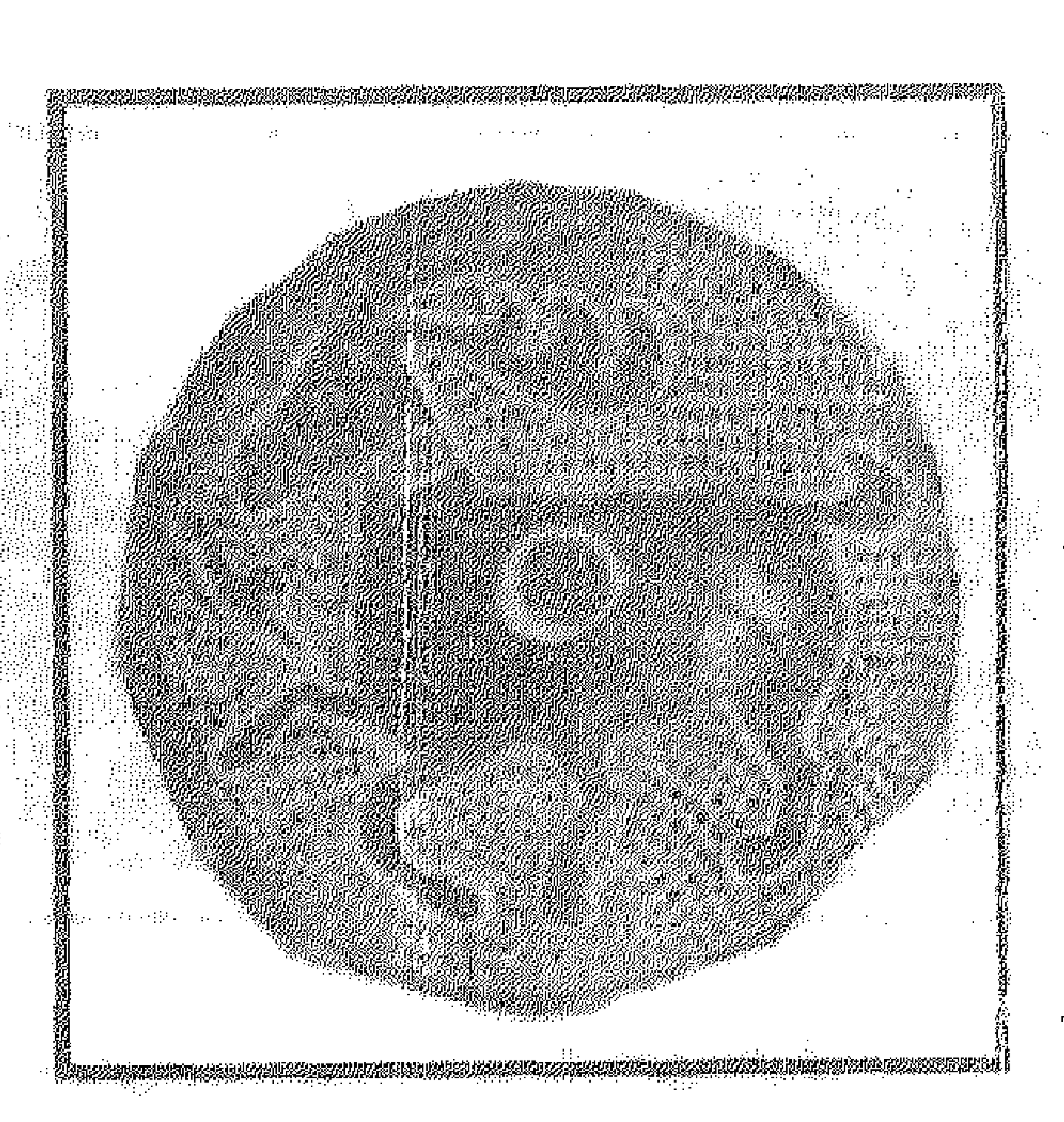
شكل رقم (65)



صحن خزفي اسلامي

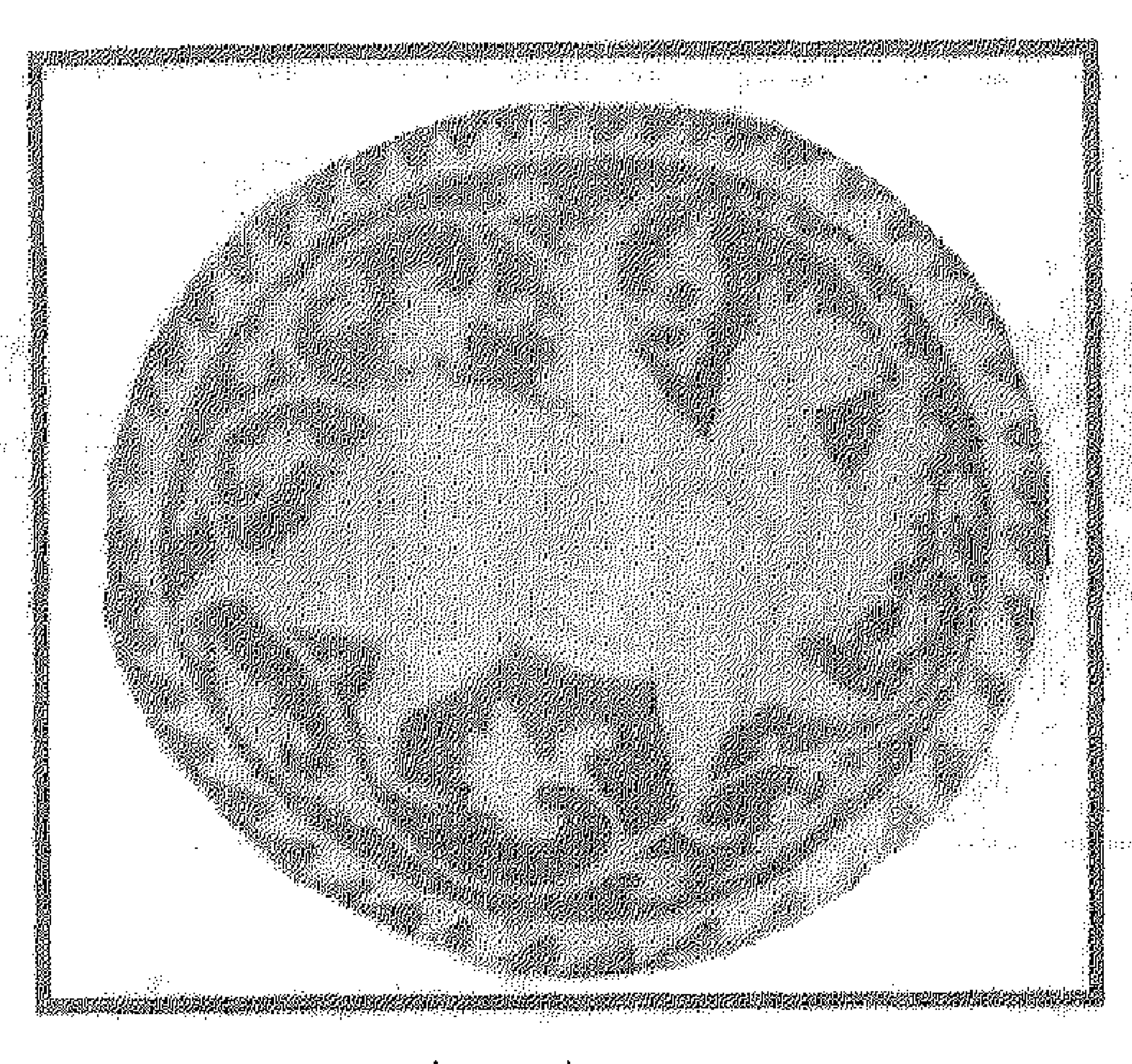
شكل رقم (66)

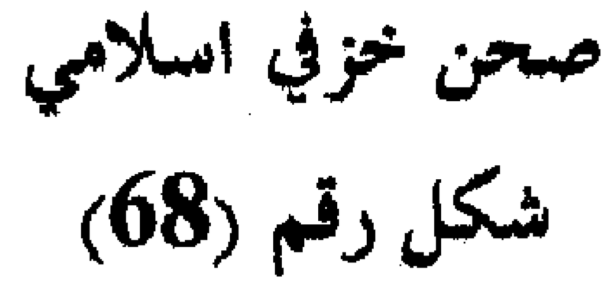
والأمر يعود الى إختلاف في المرجعيّات ومنها المرجعيّات البيئيّة، فالفنّان في تركيا يستعير أشكالاً غير موجودة في العراق، وفي العراق يستعير أشكالا غير موجودة في إيران، "فالمراجع التأريخيّة والتقليديّة أكّدت على الإستعارة والرمز، وتغيّر فكرة الشّكل والدلالة، وقد تباينت بمفاهيمها في إستثمار خلق الأشكال بضوء علاقة الشكل بالمعنى، فإن تجريد العلاقة من محيطها الخارجي ووضعها في محيطها الجديد يؤدّي الى إستهلاك الأشكال، ثم إعادة إكتشاف الشفرات من الماضي، ذلك يؤدي الى توظيف الشفرات الفكريّة التي تُحمّل الشكل معاني جديدة من خلال تحضير ذهنيّة المتلقّي الى إستدعاء وإستذكار التضمينات القديمة" (الاشكال 67 ، 68).



صحن خزفي اسلامي

شكل رقم (67)

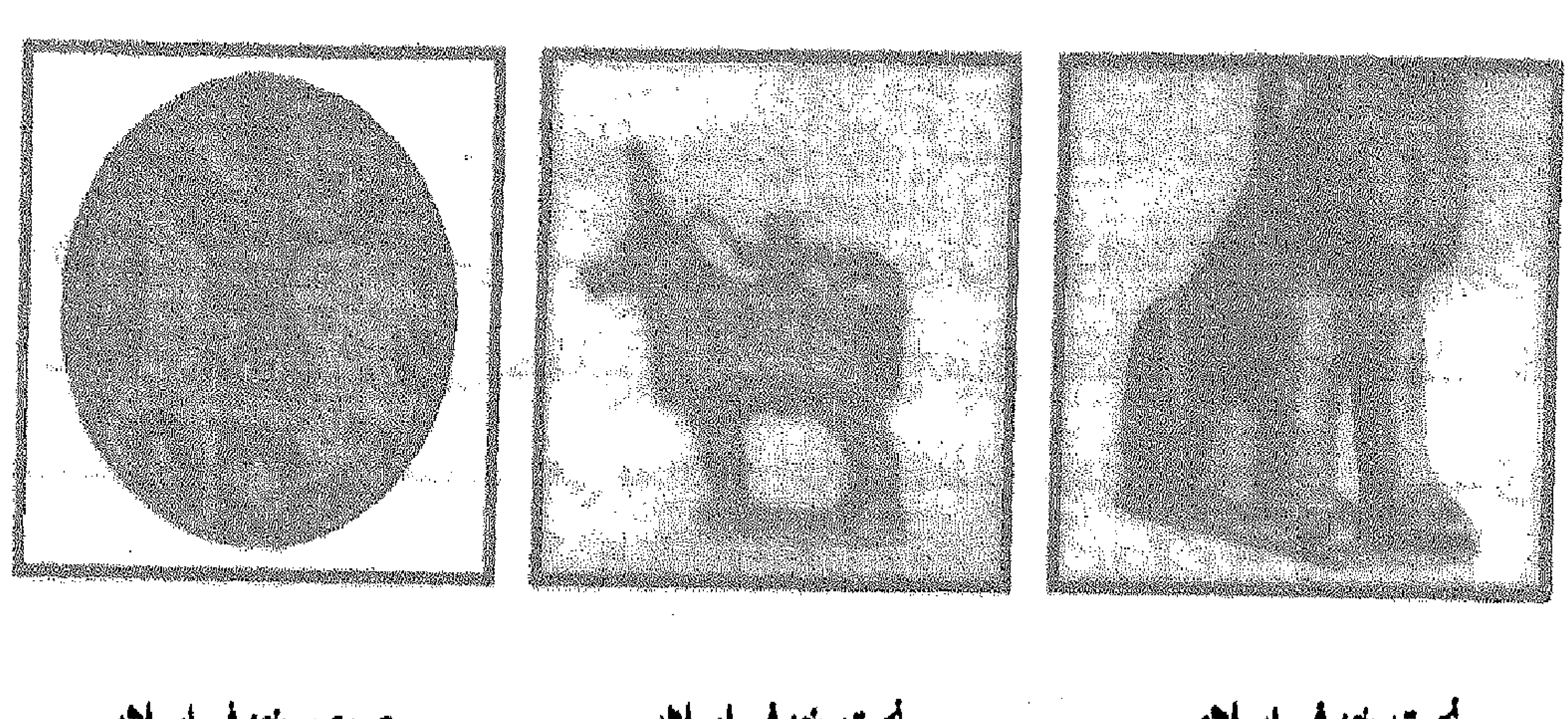




صحن خزفي اسلامي

شكل رقم (68)

وبالتالي فإن الإبلاغ يَتنوّع أيضاً كخطاب تشكيلي يَبثهُ الدّال بين الأقـاليم التي صنفت فيها الخزفيّات الإسلاميّة، "فمنطق الإبلاغ يظلُّ مُقيداً بالـصورة الذهنيّة المُتردّدة بين المحسوس والمَعقول والأشياء أساسها التعداد، أما الصور والمعاني فأساسها الأشياء المحسوسة، وهذا يعنـي إن الـشكل الـلا مـادي (الصورة الذهنيّة) مستقل عن المعنى"، ويُعتبر الخط العربي الإسلامي واحـداً من العناصر الشّكليّة التي وظّفها الفنّان المسلم في نماذجه الفُخاريّة، والخَزفيّة والخط والكتابة، فعندما تتأمل تراه ينفتح على قراءتين، أما قراءة مـدلول أي معنى أو قراءة دال، أي إن الدال بدلالة الحرف هو الذي يَبث المفهـوم فـي الفكر الإجتماعي، "فالمحتوى الدال يُمثّل المعنى الضمني أو المؤشّـر وتُمثّـل الأفكار والمعاني التي يستوعبها المُتلقّي في خُصوصيّة الفن التشكيلي ويفهمها تلبية لحاجاته، ضمن مستوى إتصال أو إطار عام مُشترك بَينهُ وبين الفنّـان" (الاشكال 71،70،69).



نحت خزفي اسلامي
شكل رقم (69)

نحت خزفي اسلامي
شكل رقم (70)

صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (71)

هذه الظاهرة مهمة جداً في صناعة وحدة الخطاب بإعتبار إن معظم الفُخاريّات والخَزفيّات الإسلاميّة تَتَميّز بوجود الخط العربي.

إلا إن وظيفة الإناء وحجمه ومكان إكتشافه ونوع خامته ومكان صناعته يتنوّع، ويحوّل المفاهيم بتَنَوّع في إستخدام أو توظيف الخط في النص التشكيلي أو في أنظمة الصورة في المنحوتات الخَزفيّة، إذ إن "الشكل إنتظام المرئي في الهيئات والكُتل وترتيباتها التي تُدخِل الخط واللّون في نَسقِها، فيُنَظِّم ذاتياً وفق قيمة اللّون والخط، حسب، وأيضاً يَتبيَّن كيان الشكل المُجرَّد الذي يكون بَثهُ مَفتوحاً، إعتماداً على الإيحاء وكثافته، وإذا إشتغل بالقوانين ذاتها الخاصة بالرسم لنموذج ما موجود خارج عن الواقع بالمُشابهة، أدّى كيان الشكل المعين الذي يكون بَثهُ مَحدوداً، وبالتأرجح بين تطبيق، هذين الكيانين قُرباً وإبتعاداً، وتَتَبَنّى كيانات الأشكال المُحوّرة والمُختزلة والمُرّمزة، وتَنتظِم الدلالات تبعاً لكيانات الأشكال".

إن السمات الرئيسيَّة والجَوهريَّة للصورة الفَنيّة، إنعكاس العالم دون إحالة نزعة مطابقة للطبيعة الى برنامج مُنَمّذَج، ذلك أساس بنائيّة الفكر في نظام الأشكال، مع الحفاظ على المعادل الحِسّي الملموس، وإذا ما قُورِن بالصورة الحِسيّة المَرئيّة، نَجِد إن خطاب الأخيرة واقعي بينما الصورة الذنيّة خطابها تأويلي. والصورة المُتَخَيّلة هي بمعناها إعادة إنتظام صور سابقة بأنساق تَشكيليّة إبداعيّة جديدة وتنتجها بفلسفة الأشكال برؤيسة تَحليليّة تَركيبيَّة وتَمرحُلها من واقعيتها الحسيّة الى إسلوبيّة تأمليّة تَعبيريّة".

فرغم وجود الحرف والخط العربي، والكتابة العربيّة الإسلامية ظاهرة تعلن عن النص التشكيلي، ووحدة أنظمة الصورة في الفُخاريّات الإسلاميّة أو الخَزَفيّات الإسلاميّة، إلا إنها من ناحية أُخرى تَتَنَوّع وفقاً "الإدراك الصورة والخيال المُتعالقين من حيث طابعين، أولهما: طابع مادي، إذ تكون الصورة منقولة بآلية التكرار الحِسّي اليومي، وثانيهما: طابع وِجداني حَركي، تَكون فيها الصورة فريدة مبدعة مبتكرة".

المبحث الثالث

فن الخزف – التَحَوّلات السِياقيّة من الوحدة الى التَنَوّع

شَهَدَ الفكر العالمي في مطلع القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر إزاحة كبيرة وتَحوّلاً جذريّاً كبيراً في الفن في نوعيّة الخطاب الذي يُقدّمَهُ التشكيل، هذا التَحَوّل يُعتَبر بمثابَة إزاحة في تَلقّي التَشكيل نتيجة تَحوّلات كبيرة في الفكر، وجعلها تَشهَد تَوجّهات شَكليّة جَدليّة، كما إن صورة الفن وأشكاله تَحوّلت نَحو نُظُم صُوَريَّة جديدة، وحَقّقت تأريخاً آخر للتَلقّي، والإستقبال، وإستجابة الجماليَّة، في تقديم مَقولتها أو خِطابها التَشكيلي، وأسّست تأريخها من نصوص وصور بفعل هذا التَحَوّل الشَكلاني، فَقَد شَهِدت ثَورَة عَلى النُظُم التَشكيليَّة القَديمة الواقعيَّة والأكاديميَّة والكلاسيكيَّة، "إذ تَنتَقل الرُموز كَمُعتقدات وكَمَعرفة تأريخيَّة لِتتّخذ صِفة الثَبات داخل البُنية المُجتمعة بِخصائِصها الحَضاريَّة، وبإعتبارها واقعاً إجتماعيّاً تحقق تواصل الأنماط بما تَحملَهُ من قيم إنسانيَّة، وقد لا تَختلف من زمان ومكان، ويمكن إختلافها فقط في الوسيلة المُعَبرة عَنها، ويُحَدّدها السلوك الجماعي بِبُنيَتِه المُتَواصِلة" ..ثَورة الفن الحَديث في الخَزَف وفي التَشكيل ، ظَهَرت في بُقاع شاسعَة من العالم ومُختَلِفة. ولَكِن الريادةَ كانت في الولايات المُتَّحدة الأمريكيَّة وَفَرنسا وإيطاليا وأمريكا الجنوبيّة وخاصة الأرجنتين والبرازيل.

ثم الدول الإسكندنافيّة مثل السويد وفُنلنّدا والدنمارك وهولندا... الخ، ويَنبَغي إعتبار تأثير عمليّات الإغتراب في القرن العشرين مُتَشّعب الجوانب.

"فالواقع الإجتماعي اليوم يزدحم بالتناقضات والصراعات المُتعدّدة الجوانب والتطورات المُفاجئة، فهو في نَظَر الكثير من الفَنانين واقع غريب وغير مَفهوم، والعَمليّات التي تجري فيه لا تُعتَبر غريبة فحسب للإنسان وتَكوينه الروحي، وإنما تُعدّ كذلك مرعبة مُنغلقة، وعمياء، تغزو الكائنات الإنسانية ثم لا تلبث أن تُسيطر على حياتها".

لكن يُعوّض عن مثل هذا الإتساع الجغرافي قانون جديد للتواصل والإتصال فحركة التَحوّل الحديث في الفن رغم تباعدها الجغرافي، فإنها تَخضَع لمفاهيم واحدة، ورغم إتساعِها الجغرافي فَهُناك قوانين إتصال وتَداول جديد للقُطعة الخَزَفيَّة وفهم جديد للأشكال والصُوَر الخَزفيَّة، وهو حصيلة الإحتكاك العالمي بفعل تَطوّر قوانين الإتصال السريع، إذ لم يَعدِ الخزف ناقل مضامين، أو جواباً لمضامين أخلاقيّة وحكائيّة أو قصصيّة، ولكن أصبح للفن عالم خاص، يُعبّر عن بنيات الحياة الفنيّة المُستقلّة عن بنيات الدين والمجتمع، فأصبح للفن صيغة مُتفرّدة بفعل هذه الإزاحة الكبيرة التي شهدها العالم، ويحاول فنّان الخزف أن يتماشى مع العصر في أزمانه، فأنه لا يقع في شكل واحد وفي بعده الآلي، بل يعالج ويطرح مشكلات الإنسان المُعاصر ضمن أبعاد كونيّة بإطار تَعبيري وجمالي منفتح الآفاق على إستنطاق الرموز الموروثة داخل فضاء العصرنة، "حيث يمارس الذهاب الى الجوهر الحقيقي، لإلتقاط الرموز الدلاليّة والجماليّة وسحبها الى المعاصرة في مخاضات الجدل الإبداعي". وبفعل هذه الإزاحة أيضاً تأكّد شكل الفن، وكذلك إختلاف تداول القطع الخزفيّة قد إختلفت عن التداول الذي كان شائعاً في القرن التاسع عشر والثامن عشر والسابع عشر.

وعليه فإن الإستجابة الجديدة لأشكال الخزف المعاصر بـدأت تزحـف فثورة الفن الحديث في الخزف بنيت على ثلاثة قوانين، الأول: عزل الصورة الخزفيّة رغم إحتكامها الى مرجعيّات بنـسبة أو بـأُخرى إلا إنهـا تَنكّـرت لماضيها ومرجعها وأصبحت فترة الإتصال مع المرجع وأصـبحت الـصورة فنيّة حديثة، فهي تنتمي للإنسان المعاصر، والى نُظُم العالم المعاصر ومفاهيم التلقّي الحديث وإتصالها مع القديم ومع الموروث، وإتصالها مـع المَرجعيّـة. والتشخيص في الفن، ويقوم على مرجع موروث أو مرجع معاصر، "والفنّـان هنا يكون فَنّه مجالاً لرؤى يوحيها حدسه ومتمثلة بالقيم الحـضاريّة للتـراث الفني في عصوره المختلفة وصلاته الحميمة بطبيعة بلاده مع إدراكه لثقافـة الفن المعاصر وتياراته".

فشعور الإنسان الأوربي الحديث بإنفصاله عن ما هو قديم وتشكيله عالم جديد من الأشكال ومن الصور التي تلبّي حاجات العصر، وقـوانين العـصر ونُظُم العصر ومفاهيم العصر الفكريّة، وقادت مثل هذه الثورة الجديـدة فـي عالم الأشكال الخزفيّة، الفنّان الى وضع أشكال مُتعدّدة فمـنهم مـن يـصنع التفسير في لوحاته من خلال صوره كاملة لبيئته وعصره ومنهم من إهتـدى اليها من نظرته الى المناخ الـذي يعـيش فيـه والبيئـة والآثـار القديمـة لبلاده،"وهناك إهتمامات بفحص كل ما هو مميز في البيئة وترجمته فنياً بمـا يمكن أن يكون له تأثير على الثقافة العالمية" الإشكاليّة الثانية التي صنعت هذا التَحَوّل هو مبدأ التجريبية فقد شهد ثورة تجريبية كبيرة في العلم والمعرفـة، وتطوراً كبيراً في الوسائل وفي التقنيّات، وفي صناعة الزجـاج والأصـباغ، وفي حرق القطع الخزفيّة، وكذلك في كيمياء الزجـاج والأفـران الحراريّـة الخاصة لحرق المنجزات الخزفيّة، كل هذه التَحوّلات، "تعني دراسة الإنقلاب

الشامل الذي أحدثه الإنتقال من لغة غامضة غير متشكّلة، يمتزج فيها إسلوب النظر بإسلوب القول الى تجربة أصبحت تمثّل إنفتاحاً للفرد على لغة المعقول، وهذا التَحوّل لم يصبح ممكناً إلا بعد أن يسجل في نسيج بنية أوسع ألا وهي بنية الحضارة".

إن هذه المبادئ التي تستند الى العلم والمعرفة في خطاب التشكيل، وأيضاً الثورة الكبيرة في العلم، أزاحت كثيراً من قوانين العالم القديم الأكاديمي والواقعي، وأزاحت أيضاً كثيراً من مفاهيم الفن على إنه موهبة أو إنه وحي، فقد جاءت قوانين العلم الجديدة المبنية على التجريب وحقّقت هذه الثورة العلميّة تطوراً كبيراً في مجال الخطاب الخزفي بصدد التقنيّة، بحيث إن الكثير من معارض الخزف الحديث في أوربا بدأت تقرأ خطابها على إنها أنظمة أشكال تقنيّة، "فكل إبداع فني أُنتج ليقول شيئاً ما لاناس يحيون في عالم الجمال أي إن موضوعيّته التأريخيّة تتداخل وتكشف عن تقييم الأثر كوسيلة بصريّة وكمنجز بصري شكلي يمتد بزمانه كخطاب لغوي ليستأثر بالمعاصرة تحت مفهوم الفن التشكيلي".

فالخزف الحديث هو خزف صنع في سياق المعاصرة، ونظام الصورة المعاصرة قد أُزيحت وأُبعدت من حكائيتها وقصصيتها نحو عالم تتركب فيه الصور لتخاطب الفكر المعاصر، على إنها نُظم شكليّة وإبلاغات تقنيّة بالدرجة الأساس، يقول الفنّان (وليم وايمان) "إن ما سحرني هو فرصة التلاعب بوهم اللانهاية ضمن شكل محدّد، وإن بإمكان المرء عن طريق تأمل هذا الإسلوب أن يمر بمرحلة غير محدّدة من الزمان والمكان وهي نوع من المواجهة إذا رغبت مع اللانهاية". أما المشكلة الأُخرى التي قادت الى هذه الإزاحة هو مفهوم الفنّان أو ما يعرف بالذاتية، فأصبح الخطاب التشكيلي يختص بذات

الفنّان دون أن يكون خاصاً بمجتمع ما، وأصبح الخطاب التشكيلي خطاباً تقنياً وصوريّاً، فلم يعد هناك قانون أو نظام كلاسيكي أو أكاديمي يحكــم العمليّــة الفنيّة، وإنما أصبحت هناك نزعات وإجتهادات .إبداعات، وتجــدّد فــي كــل يوم.. تحوّلات في نظام الأشكال والمفاهيم فالصورة الفنيّة معبّرة، ولا يمكــن أن تكون معبرة إلا إذا كانت حيّة أو ديناميكيّة، "فالصورة الفنيّة تحوي معنــى ولهذا فهي تنقل هذا المعنى، ولكي تنقل هذا المعنى يجب أن تكون واضــحة، وإن الخامات التي تستخدم لإدراكنا وهذه الصورة، يتم صنعها خارج الكلمات، أو الخامات التي تستخدم في الفن، فالكلمات أو الخامات المــستخدمة ليــست سوى عناصر أو عوامل تُشكّل هذه الصورة، أما الصورة ذاتها فيتم إدراكهــا فيما بعد عن طريق الحَدس ومن خلال التجريب".

فالعمل الخزفي، والعمل التشكيلي يصنع مفاهيم في المجتمــع، ويــصنع العلائقيّة الصُوريّة، ونُظُماً فكريّة، فالشكل والصورة والعمل الخزفي المعاصر يخاطب ويُبلغ والذي يَصنع فكر بالدرجة الاساس، فتكون أمام صيغة تــداول سلعي.

"فالعمل الفني يكوّن نُظُماً من العلاقات لا تكتسب معنى إلا مــن خــلال علاقة بعضها بالبعض الآخر ولا تَتَمثّل مهمة وحدات الفن في عــزل بعــض العلاقات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة، وبيان كيفيّة إنتظامها".

"إن الغوص في النص وصولاً الى فهم البنية السطحيّة ومن ثم الى أعماق البنية العميقة Deep Stracture قد لا تُبلغ عن قيم دينيّة وإجتماعيّة وسياسيّة، وإنما تبلغ عن قيم شكلانيّة صرفة" ربما لا تعني فيها المفردة الطبيعية شــيئاً عندما تدخل في التشكيل وإنما تَتَحوّل بإزاحة كبيرة يُحققها الشكل من خــلال

أنظمتهُ العلائقيّة. وهناك نظام من التصورات محصورة بين البنيات التحتيّة والبنيات الفوقيّة، كما إن التطبيقات تنتج مباشرة عن الممارسة، وأن يَنـدّرج بين الممارسة والتطبيق وسيط يُشكّل البُنية التصوريّة التي بفضل عمليتها تكتمل المادة والشكل، وهناك (شكل نظام تصميم، ونظام تقابل – ونظام تحوّل، ونظام تضاد) وأنظمة من العمليّات، وهناك إرتباطات منطقيّة تجمع العلاقات الفعليّة، "وهو منهج يقوم على إعادة دمج المضمون بالشكل".

فالفن التشكيلي المعاصر هو خطاب له خطاب رئيس على مجموعة إستعارات من مفردات طبيعية وأشكال طبيعيّة، فكثيراً ما تدخل في أعمال الخزف الحديث أشكال الأحجار، والقواقع والإسفنجيات وأشكال الصدفيّات. وبعدما تقدّم ،نغادر الأن عالمها الطبيعي نحو عالم جديد هو عالم الرموز، التي تتحرّك فيه الأشكال كالألوان.

فكثيراً ما تثير الأعمال الخزفيّة والنصوص بقوانينها ونُظُمها العلائقيّة على إنها لوحات مرسومة، وعلى إنها أعمال نحتيّة مُعاصرة، فالرسم بدأ يجتاز عتبة البُعد عن الخزف، وبدأ الخزف والنحت والرسم يشتغلون في بودقة واحدة، وفي قوانين صوريّة واحدة، فقد أزيحت كل السدود والخطوط والإختراقات التي كانت تتباعد بها أجناس الفنون التشكيليّة نحو عالم جديد قوامه الشكل، والشعر، وقوامه الكلمة والرمز، حتى الكتابات التي أُستعيرت وأدخلت، أو أُقحمت في النصوص فَلَم تَعُد تَتَحَدّث عن قيم معنى أو خطابات إستهلاكيّة وإنما أُصبح توظيفها في التشكيل، فإمتدت مَلَكات الفنّان الإبداعيّة لتشمل إنجازاته التشكيليّة كبداية للحداثة.

إن التَحوّل الكبير والجديد هو ظهور فاعليّة التلقّي في الحوار مع النص ومع المنجز التشكيلي فالمتلقّي أضحى يتدّخل في صناعة ذلك الشكل. وبدأ يتناول أنظمة التشكيل بالنقد والتحليل، ويضفي عليها لمساته الخاصة.

فإذا كانت قوانين الخزف الحديث قد شهدت وحدة كُليّة في نُظُم أشكالها الصوريّة وفي نُظُم الأنظمة العلائقيّة التي تُكوّن الصورة، فسبب هذه الوحدة يعود الى أن الشَكل بدأ يشتغل في منطقة مفرغة من المضمون الأخلاقي، وإن المنجز الفني بدأ يشتغل تحت مفاهيم العدميّة والعقلانيّة والذاتيّة التي جاء بها العصر الحديث.

إن تباين الأشكال في الخزف المعاصر يقع في الخزف، في السطوح المُتغيّرة أو المتقطّعة والسطوح الدقيقة بواسطة منحنيات، ومن خلال تركيب يتميّز بالحساسيّة في السطح والخط، وإن إسلوب هذا الفنّان قادر على إشغال المشاهد في حوار يَتركّز حول إستكشاف النمو للطاقة الناشئة للنسيج وملائمة الوقت "فان أغطية الأواني المتغيّرة بإستعمالات ومعالجات مختلفة مبالغ فيها، ليست ببساطة مسألة شَكلِ مُفَصّل بل هي الإشارة الى ذلك الشيء،" فمثلاً قام أحد فناني الخزف الحديث بعمل صحن من الفخار قطره عشرة أمتار، وفق نظام مثلثات الجبن، وعندما كان الطين في حالة رطبة، قام برمي السطح الطيني للصحن بـ (البندقية) فاطلق عليه ثلاثين طلقة، وبدأ تأثير الإطلاقات بسرعتها الشديدة تثقب الطين وتشظي سطح القطعة الطينيّة، فبعد أن فُخِرَ ولّونَ بالأوكسيد ظهر "فعل الخطاب التقني الذي تؤديه القطعة الخزفية لجمهور المتلقين تُحقّق الرغبة في التعبير الذاتي كي تُميز الفنّان من الناسخ الآلي، كما تعبّرعن الرغبة في التعبير عن الإنفعال الى تَميّز الفنّان من أولئك الذين يسعون الى التعبير عن معان".

إن هذا الصحن شهد إعداماً من إطلاقات البندقيّة، فَحقّق خطاباً تقنيّاً ورمزيّاً، فهناك ثقوب وخدوش وإزاحات للسطح، وتفاوت في الملمس وفي الإنارة، إنها صورة جديدة للفن تُحقّق به الأشكال، تأريخها ومعانيها ودلالتها.

التأسيس التأريخي للخزف العالمي الحديث

تَتَخذ الإنعكاسات الإسلوبيّة صفة التأثير، وتتقابل الرؤية في العلاقات التشكيليّة بين مؤثّر ومتأثّر، ولما بدأت الإنقلابات الإسلوبيّة صفة تميّز الفن الحديث، فقد أوجدت بيئة تستوعب تلك الإنقلابات وتَحقّق بها التفرد الإبداعي في الإخراج الشكلي أو المضموني.

وللفن الحديث قدرة خاصة من التواصل والإبلاغ والنمو الإبداعي ورؤيتهُ للواقع وإندماج العلاقات الشَكليّة في العمل الفني والواقع الحسّي المدرك الذي تُحقّقه المرجعيّات والمؤثرات المرافقة والرؤية الحَدسيّة والإنفعالات في ذهنيّة الفنّان المتفاعل دائماً مع تراكماته وإنفعالاته وما يحيط به وأخيراً العلاقات المهمة مع التلقّي الذي يُحقّق جزءاً مهماً من العمليّة الإبداعيّة فكراً وإحساساً.

ومما لاشك فيه إن الفن المتأثّر بالمرجعيّات الكثيرة المترافقة لابد أن يتفاعل معها ليُحقّق سمة خاصة به وبالتالي يؤثّر في عمليّة متلاحقة زمنياً بالفن فيما بعد وحتى نصل الى الفن العراقي المعاصر لابد أن نسلك الطريق الحقيقي مروراً بالانقلابات الإسلوبيّة والمرجعيّات الفنيّة في الفن الحديث.

تأريخيّاً إنتقل الخزف من آسيا وبالذات من (الصين واليابان وكوريا) الى (أوربا وأمريكا) بالتجارة والبواخر التجاريّة، إذ يمكن إعتبار هذه المدن الآسيويّة قد برعت وتقدمت كثيراً بإنتاج وتصنيع الشكل واللون والحرق

والزخرفة، فقد سافر الخزاف (شوجي حمادة Shoji Hamada) الى انكلترا برفقة الخزاف البريطاني برنارد بيج سنة 1920 وأسّسا هناك مدرسة كبيرة للخزف (وعملا) فرناً كبيراً وعدداً آخر من الأفران والمشاغل الخزفيّة سنة 1924.

وبالإنتقال الى الفترة الحديثة أو المعاصرة وفي رؤية لفن الخزف الحديث. نرى أوربا مهد الفن الحديث ومنها تنطلق الإبداعات والإنقلابات الى الفترة الحديثة أو المعاصرة فيمكن أن تُفرز أشكالاً فنيّة في فن الخزف بخصوصيّة متفردة، فتبرز بريطانيا بخزافها الأول برنارد ليج (Bernard Leach) الذي إمتاز إسلوبه بالاقتراب من الإسلوب الفني الشرقي اذ عمل مع الخزّاف الياباني (شوجي حماده). فتأثر الخزّاف البريطاني (ليج) بالفن الياباني.

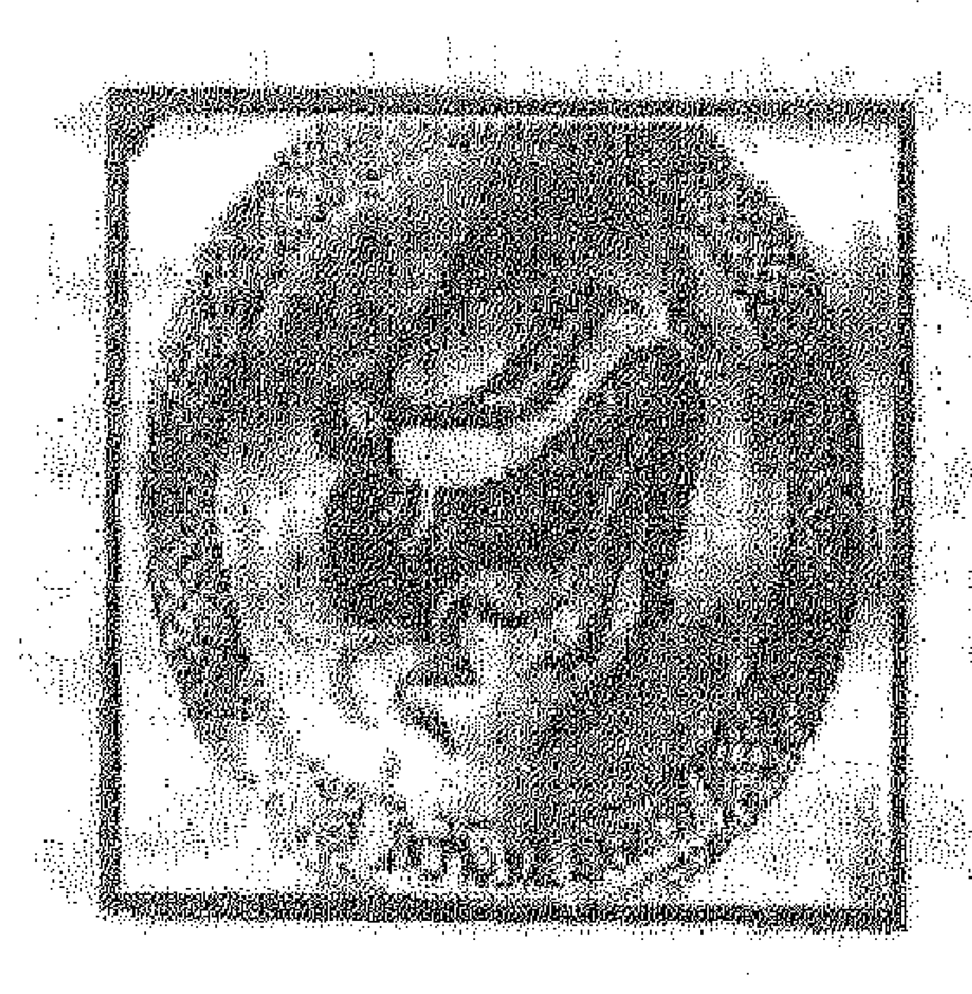
وقد قضى زمناً من حياته في اليابان وتعلمّ في مدارسها وليس عجباً ان يستّلهم (ليج) تلك التعرفة الشرقيّة والتراكمات في فَنهِ ليُظهر إسلوباً فنيّاً جديداً متزاوجاً بين الرؤية والروح الشرقيّة والإسلوب الغربي (الاشكال 72،73،74).



صحن خزفي معاصر
شكل رقم (72)

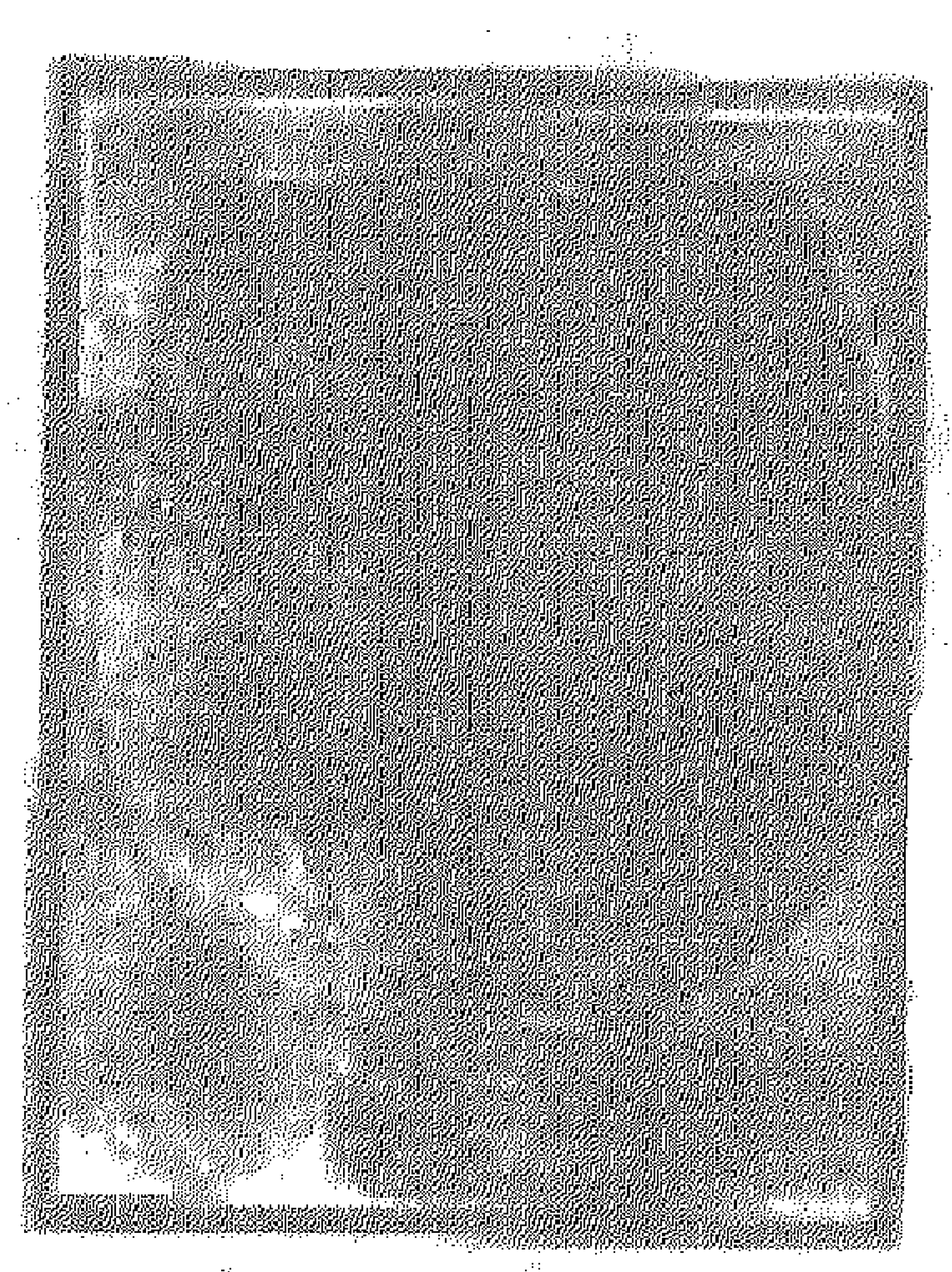


صحن خزفي معاصر
شكل رقم (73)

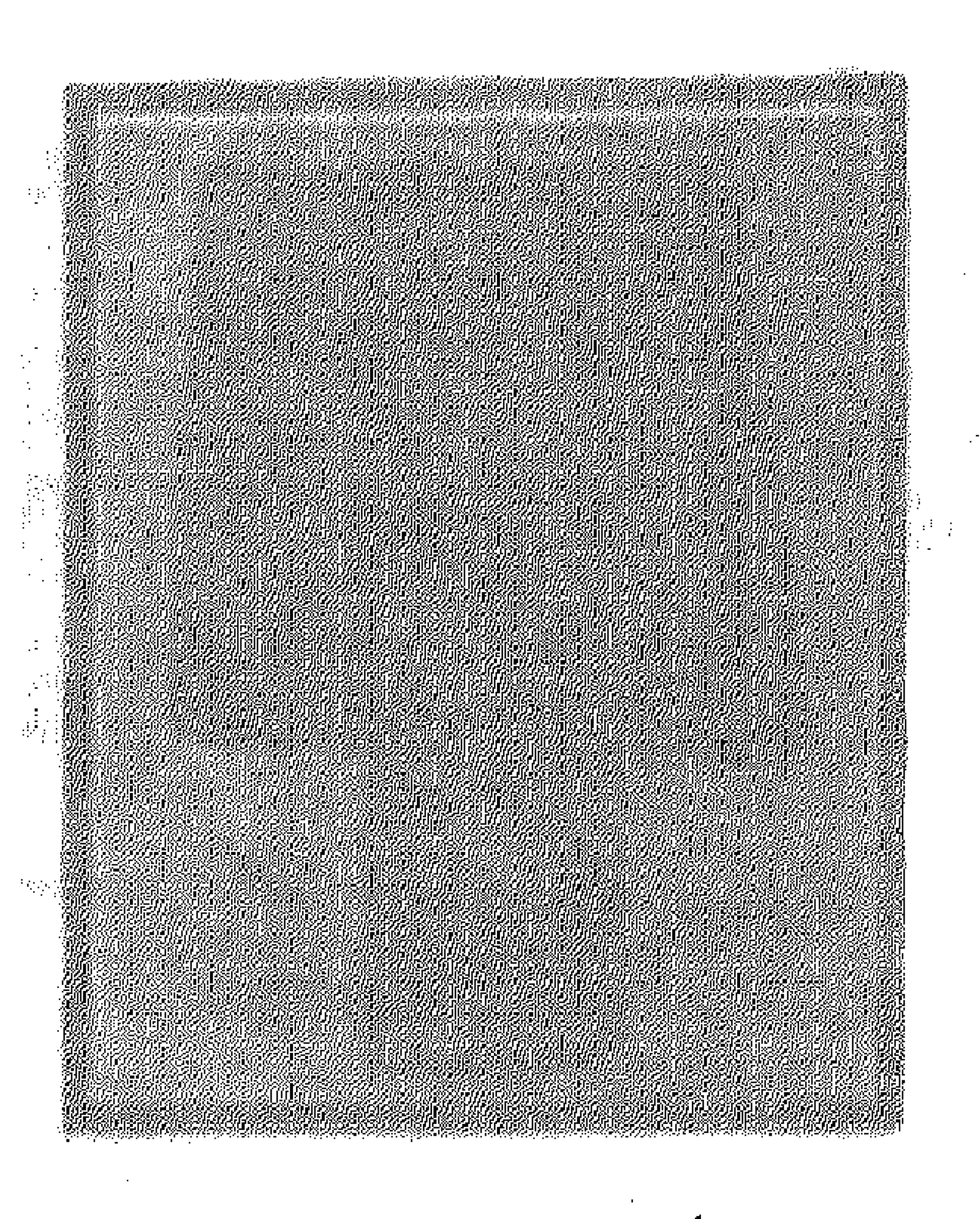


صحن خزفي معاصر
شكل رقم (74)

وقد إمتاز إسلوب الفنّان البريطاني ليج الذي يُعَد من أبرز فنانين الخزف الحديث في أوربا والعالم، ببساطة أشكاله وأناقتها ودقة زخارفه وهدوء الوانه إذ عمل على الإشتغال بالألوان القريبة من الوان الطين حيث البُنّي والأصفر والأحمر، وكانت الأشكال هي أواني ومزهريات رُسمت عليها أشكال زخرفيّة لحيوانات بتجريد عالٍ وبساطة، أو أشكال ثنائيّة أو زخارف مجرّدة، ولم يكن الفنان (ليج) إلا من أوائل الخزّافين الذين كان لهم تأثير كبير، وخصوصيّة في الخزف في الفن الحديث والمعاصر، ومن الفنانين البريطانين أيضاً الذين كان لهم الدور الكبير في إيجاد صورة واضحة وخاصة للفن الأوربي الخزّاف (هانس كوبر) الذي تميّز بأعمال خزفيّة ذات طراز خاص، لم تخضع الى مقاييس الإسلوب الذي تميّز بها الخزاف (ليج) حيث الأواني الوظيفيّة، إلا أن (كوبر) إنطلق في عوالم جديدة، إعتمدت الصورة الحديثة في التركيب الشكلي، حيث التراكيب الغريبة التشكيل وكأنها تجريدات من عوالم أُخرى فقد إعتمد التجريد الهندسي في تركيب الأشكال والألوان فجاءت أشكاله مستطيلة أو دائريّة أو إسطوانية وذات ألوان تميل الى البُنيّ الغامق وألوان التراب والطين وقد إقتربت الأشكال من التفاصيل الهندسيّة المعماريّة، وقد إرتبط هذا الإسلوب بالفنّان الذي إستلهمها من دراسته المعماريّة وأكدها في أعماله التي جاءت صورة لتلك الأنظمة (الاشكال 76،75).

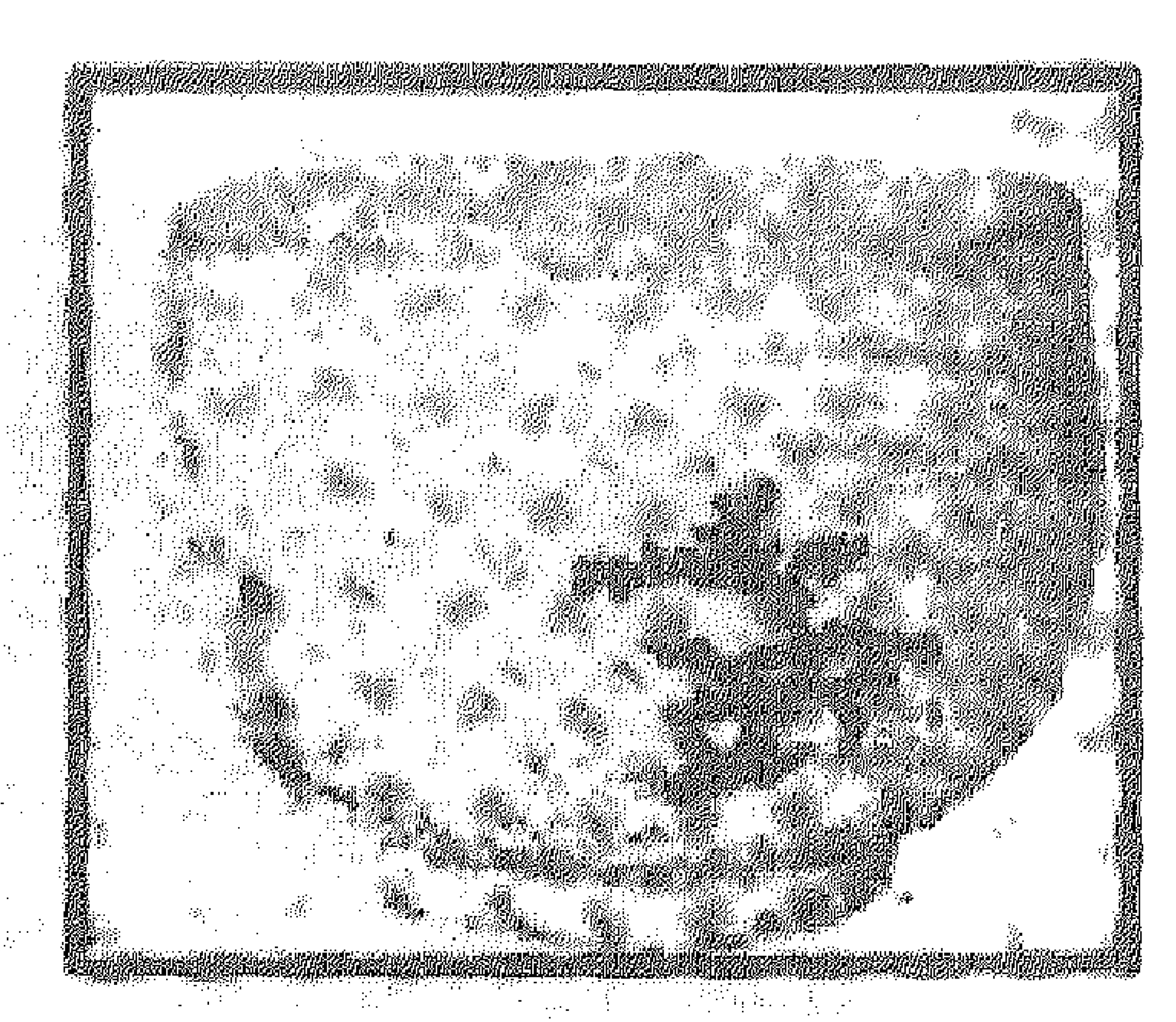


تكوين خزفي معاصر
عمل لهانز كوبر (تشكيل9)
شكل رقم (75)

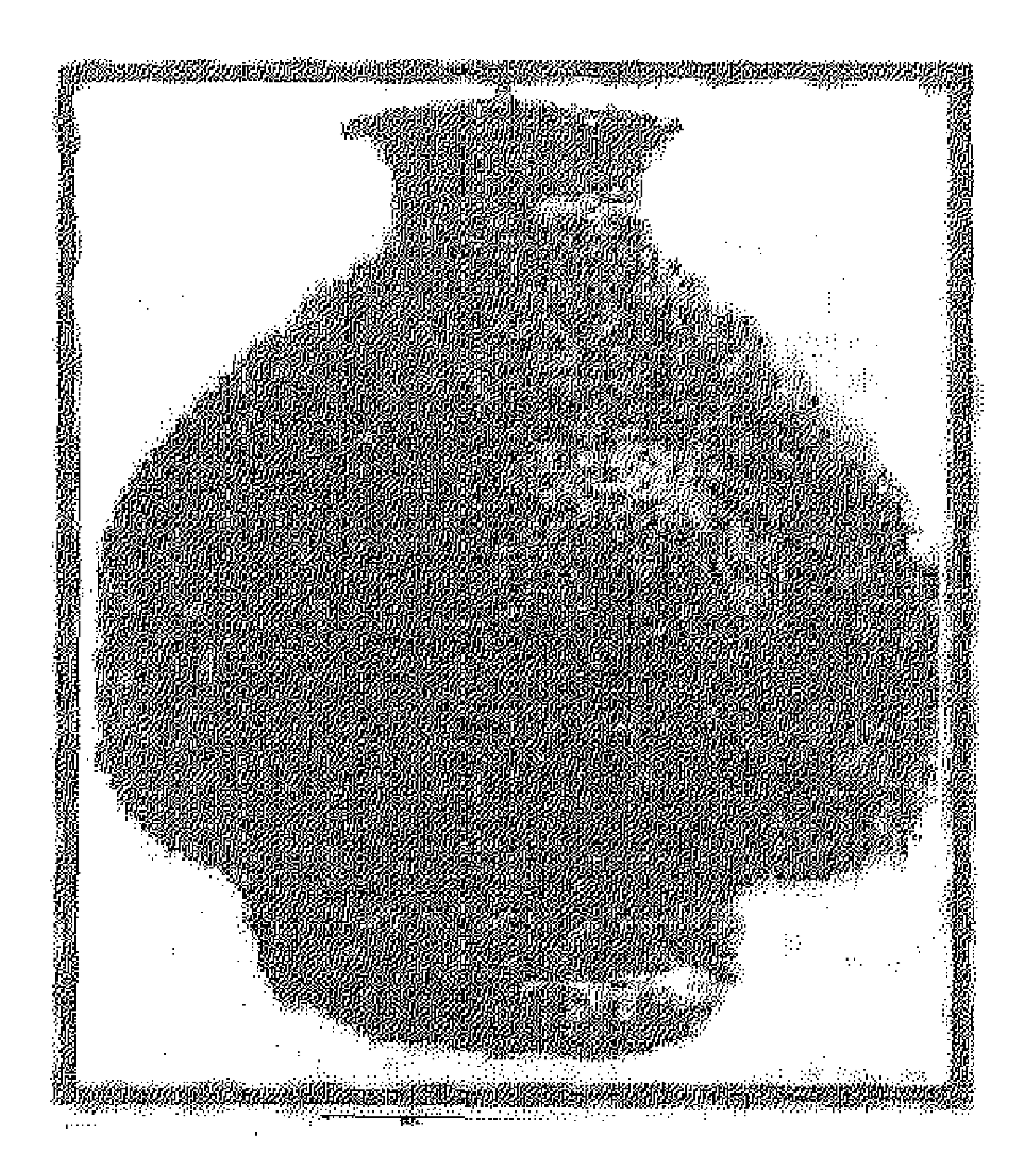


تكوين خزفي معاصر
عمل لهانز كوبر (تشكيل9)
شكل رقم (76)

وبالإنتقال الى باقي الدول الأوربية نجد الخزافة البلغاريّة (ويندا جو لكاوسكي Wanda Golakowasky) التي تَميّزت بإستخدام تقنيّات وأساليب خزفيّة متميّزة وحديثة فقد عُملت بزجاج سمّي (زجاج الملح Salt Glazed) والذي كان أحد التقنيّات الحديثة الخاصة وكذلك تقنيّة التزجيج المُتكسّر (Crack Glazed) وقد كانت تلك التقنيّات إسلوباً إعتمد على إظهار الملمس الخاص الذي يوحي بقدم زمن الأبنية وخلق الرؤية الخاصة بها فما كان منها متكسّراً وكأنه بفعل الزمن. أو هو خشن الملمس ذو الوان غريبة، خاصة، تُبيّن قدرة تلك الأشكال على التفرد والخصوصيّة، أما الفنّانة جولكاوسكي فكانت بلا شك إحدى الخزّافات المتميّزات بإنتقاء تقنياتها الخاصة والتي أكسبت خزفياتها روحاً جديدة وتفرداً (الاشكال77،78).

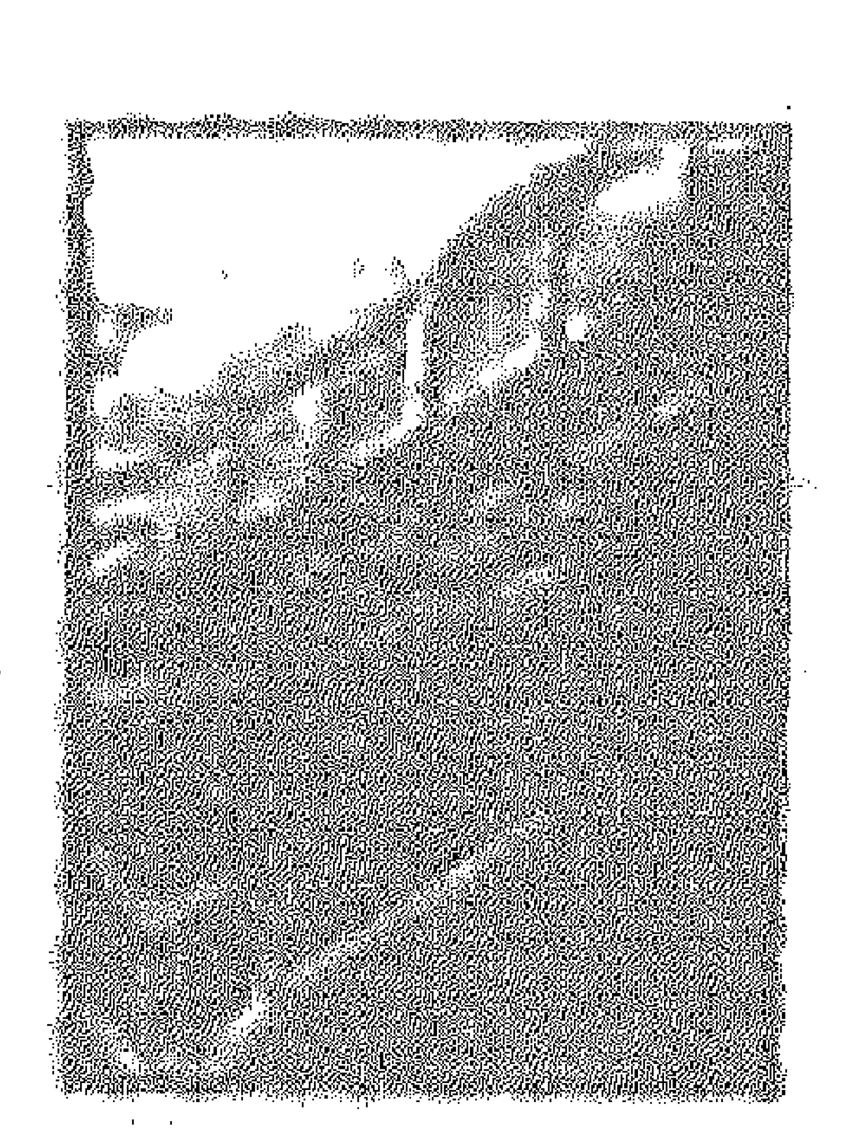


آنية خزف معاصر
عمل لوندا جولكاوسكي
شكل رقم (77)



آنية خزف معاصر
عمل لوندا جولكاوسكي
شكل رقم (78)

أما من أعمال (دولة سلوفاكيا) فكان الخــزّاف (بافــل نابــك Panvel Knapek) الذي إعتمد تقنيّة البورسلين وإظهار تلاعب في تلك التقنيّة أي إنه أظهر إسلوب السطوح المُتكسّرة الرليفات على الزجاج وبمــا إن البورســلين مادة زجاج تمتاز باللّون الأبيض، فقد أظهر الخزّاف تقنيّات التلاعب بــاللّون الأبيض ولأول مرة في مواد متداخلة أبَرّية رقيقة، فقد تلاعب الفنّان بمشاعرنا من خلال التلاعب بسطوح خزفيّاته التي تستدعيك لمداعبتها في ذلك التوازن المطرد وتلك التباينات الخلابة وفي التلاعب بالمنظور وتَحقيق صــدى فــي السطح ذي البعدين، فقد سحرنا (بافل نابك) بذلك التلاعب البــصري الــذي يأخذنا في أعماق الشكل وفي متاهاته للوصول الى روحيّة الفنّان ومــشاعره من خلال تلك الأشكال (الاشكال 80،79،81).



تكوينات خزفية معاصرة

عمل الفنان—رافيل كنابيك

شكل رقم (79)



تكوينات خزفية معاصرة

عمل الفنان—رافيل كنابيك

شكل رقم (80)

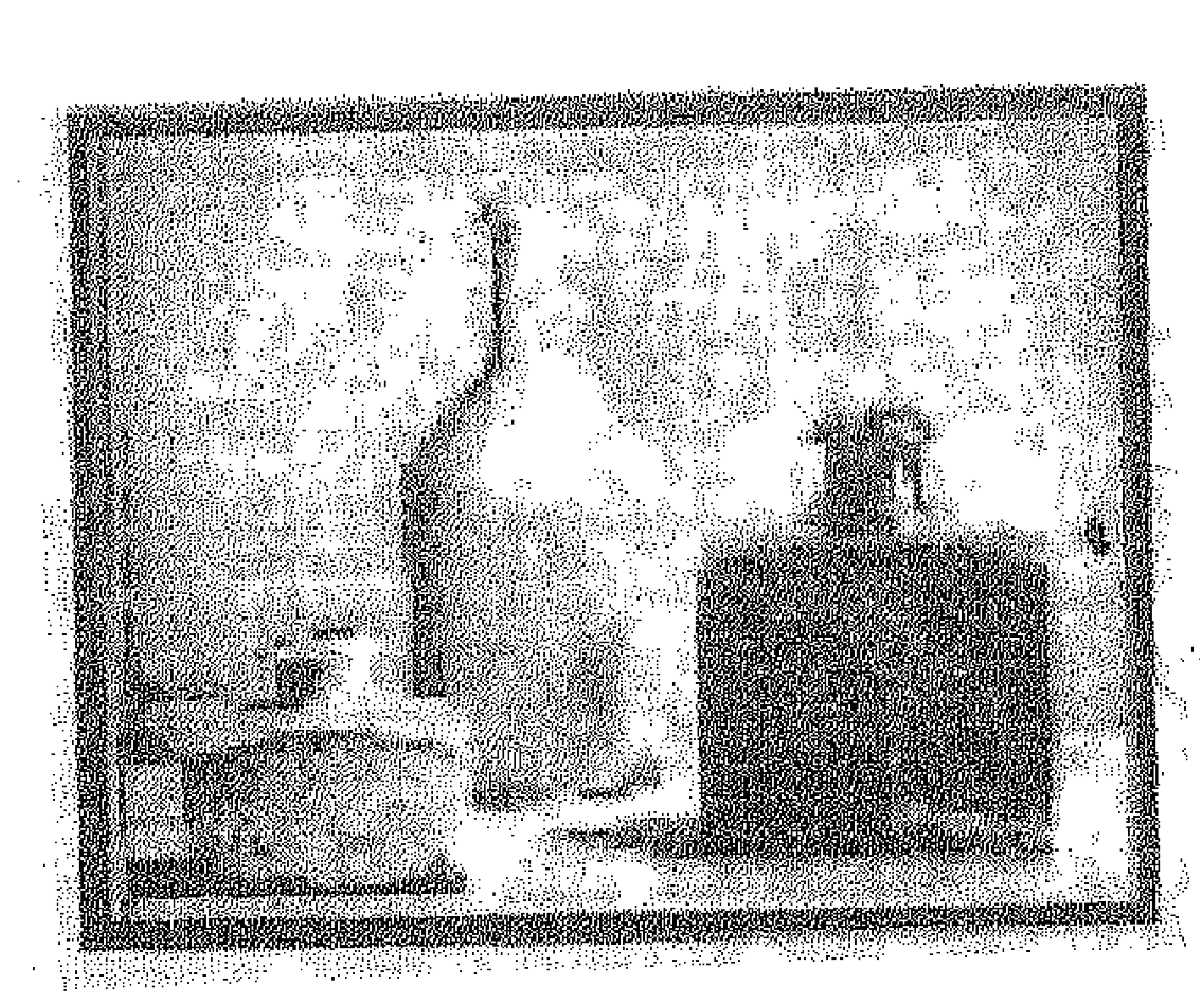


تكوينات خزفية معاصرة

عمل الفنان—رافيل كنابيك

شكل رقم (81)

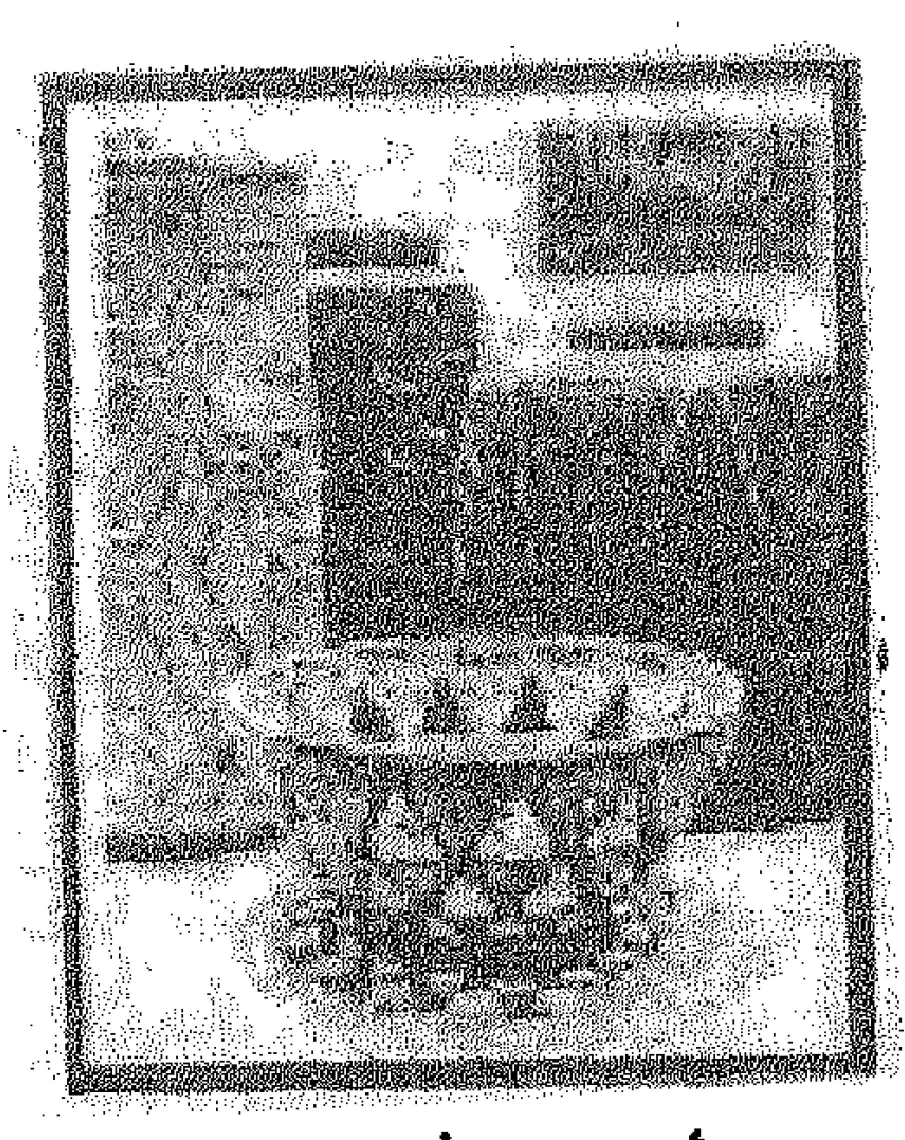
وفي الدنمارك ظهر الخزّاف (اكسل سـالتو Axel Salto) والخزّافة (نتالي كربس Natali Krebs). وقد اعتمدا على تشكيل الخزفيّات بأشكال خشنة دون تزجيج وإظهار التضاد في تزجيج أجزاء منها فقط، وإن تلك التقنيّة تعتمد الإنجذاب نحو جماليّة الخزف وطبيعة الوانها، حيث تُكّون الآنيّة الخزفيّة لوناً وتشكيلاً مهماً من تقنيّة لون الأطيان الخزفيّة وتلك التقنيّات أقرب بجمالياتها الى التقنيّات البدائيّة (الاشكال 83،82).



اواني خزفي معاصر

اكسل سالتو

شكل رقم (82)



أواني خزف معاصر

ناتالي كربس

شكل رقم (83)

وفي أُستراليا ظهر الإسلوب الخاص بالخزّاف (ديدك سميث Dreeck Smith) الذي إعتمد إمتزاج الألوان وإعتمد على التلاعب في التشكيل وعناصر الخطوط كالمساحة والنقطة والخط فإن أشكال الفنّان ديريك كانت دلالة على عمق التشكيل والتناسب الظاهر في خطوط أشكاله والدقة في التشكيل والموازنة الظاهرة بين الشكل والتصميم.

إن أشكال الأعمال الفنيّة لهذا الخزّاف أكدت عمق رؤيته بتكويناته الشَكليّة التي عدت جريئة في تركيبها، متحدية في نسبها وتوازنها وبذلك فقد أكدت روحيّة الفنّان وجرأته في إختيار أشكاله وألوانه (الشكل (84).

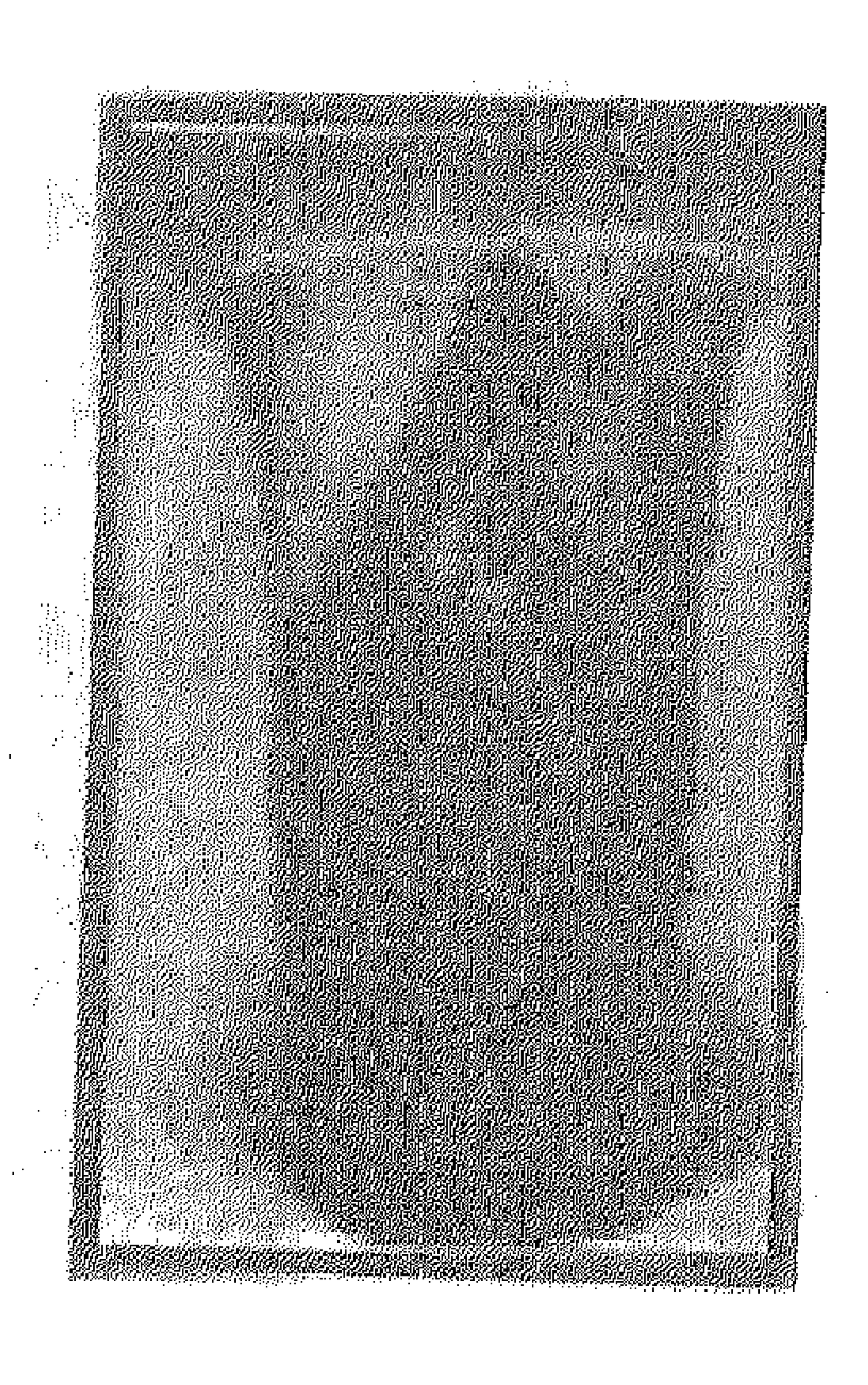


آنية خزف معاصر
دريك سمث
شكل رقم (84)

فأوربا التي كانت منطلق الإنقلابات في الرؤية والإسلوب التي حقّقت قيمة الإنزياحات الشَكليّة التي أسّست تلك التشكيلات وتركيباتها، وإن الإنتقال الثقافي والحضاري بين الشعوب وإختلاف البيئة المكانيّة والزمانيّة وإختلاف الرؤية والأبعاد الفكريّة أسّست أشكالاً أخرى وتقنيّات متنوّعة من الخزف، إذ ظهر عدد من الخزّافين الذين أرسوا قواعد الخزف المعاصر بكل تناقضاته

وإنسجاماته، فقد ظهر عدد من التقنيّات منها تقنيّة زجاج الملح على يد الفنّان (دون ريتز Don Reits) الذي إهتم بهذه التقنيّة التي يُميزّها بالتلاعب بالألوان والملمس والتي إعتمدها الفنّان لإظهار أشكاله المنقوشة بالألوان المُتغايرة المختلفة، إذ يكون الشكل عبارة عن مساحات فارغة مزججة ومساحات غامقة وتلاعب في الظل والضوء في السطح الأملس والخشن.

وكان السطح الخشن هو سمة هذه الأشكال (الشكل 85).

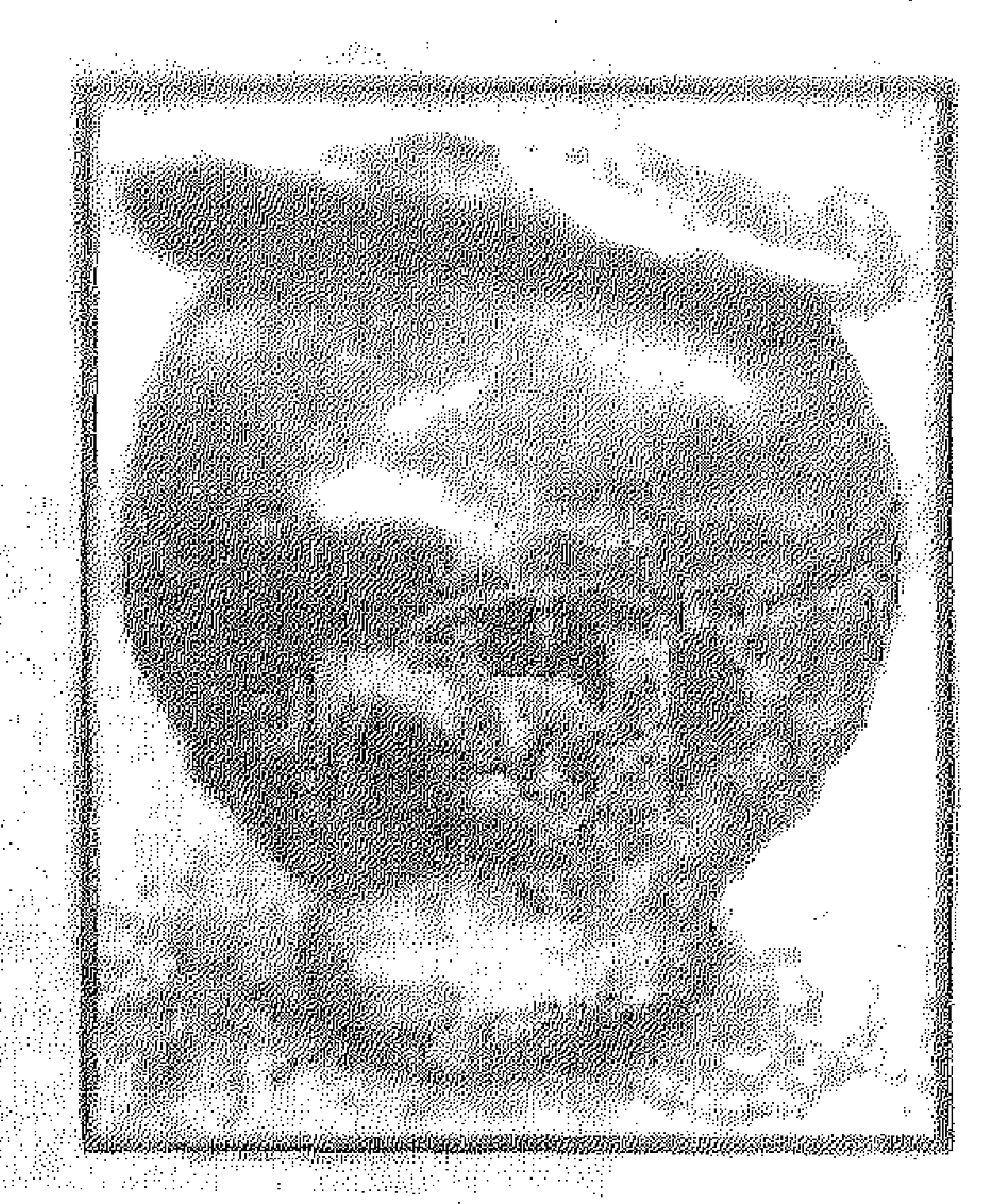


آنية خزف معاصر
للفنان دون ريتز
شكل رقم (85)

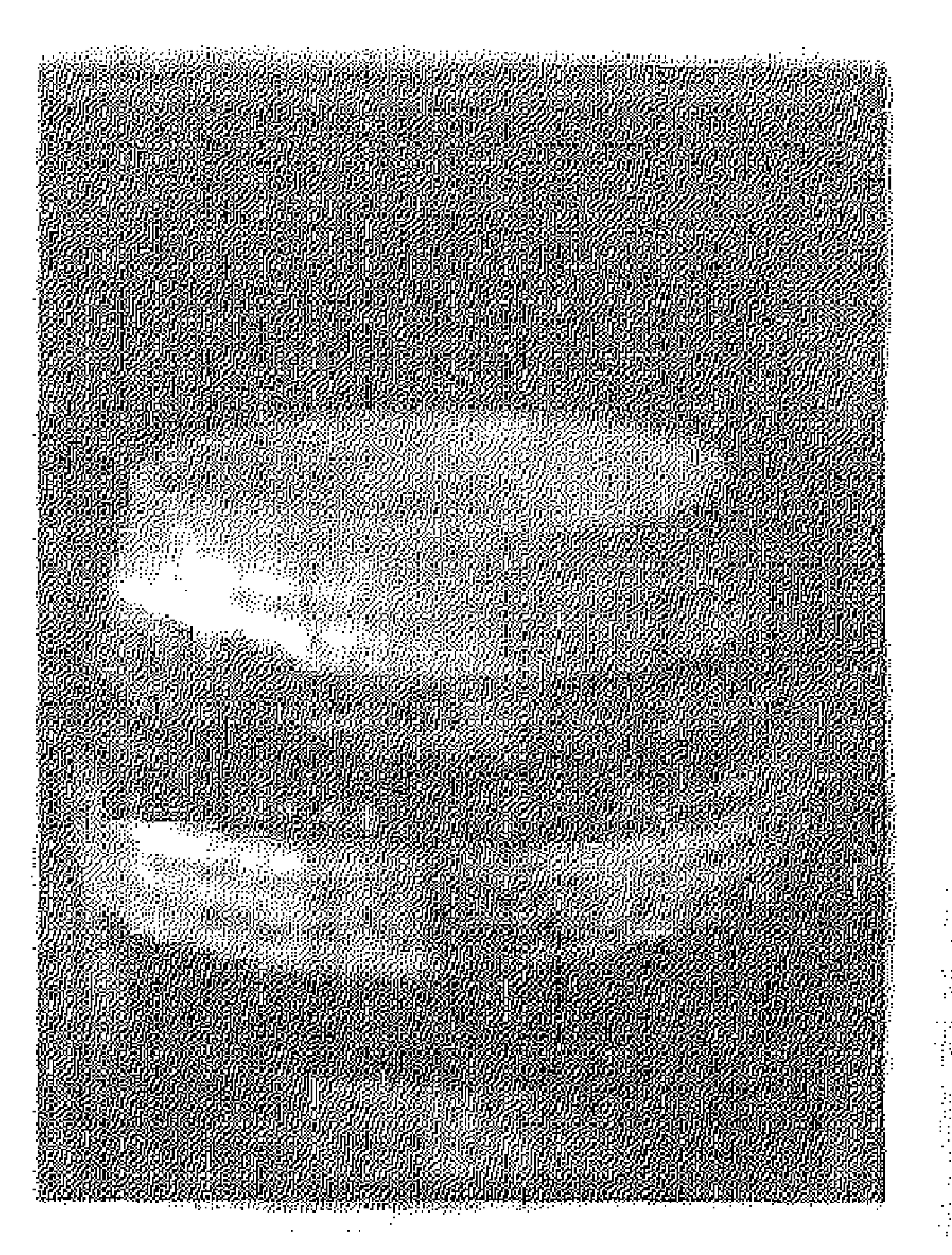
أما التقنيّة الأخرى في أمريكا فهي تقنيّة الراكو التي إنتقلت من بلدان آسيا ومن خزفيّة الفنّان (جيمي ديفز Jema Devis).

وكان خزف الراكو أحدى التقنيّات الجميلة والإبداعيّة في الخزف، إذ أنها تعتمد تقنيّات لونيّة جديدة يتلاعب فيها اللّون الأسود مع باقي الألوان من خلال طريقة إختزال خاصة، قام الفنّان بإعتماد هذه التقنيّة التي لونّت أشكاله وزخرفتها بطريقة إبداعية رائعة تداخلت فيها كل الألوان وبالأخص الألوان المعدنيّة الفضيّة والذهبيّة واللّون الأبيض المُدّخن، وكانت أشكاله عبارة عن

تشكيلات ذات تركيب بسيط ومتوافق مع الوانها وكانـــت الأوانـــي والجـــرار بسيطة الألوان ذات إيحاءات وتأويلات تأخذنا معها الى أعماق التأريخ والـــى عمق روح الفنّان وأساليب تشكيليّة وهي رؤية الى دواخل الأشياء في بـــدايتها وبساطتها (الاشكال 87،86).



آنيّة خزف معاصر
للفنان – جيمي ديفس
شكل رقم (86)

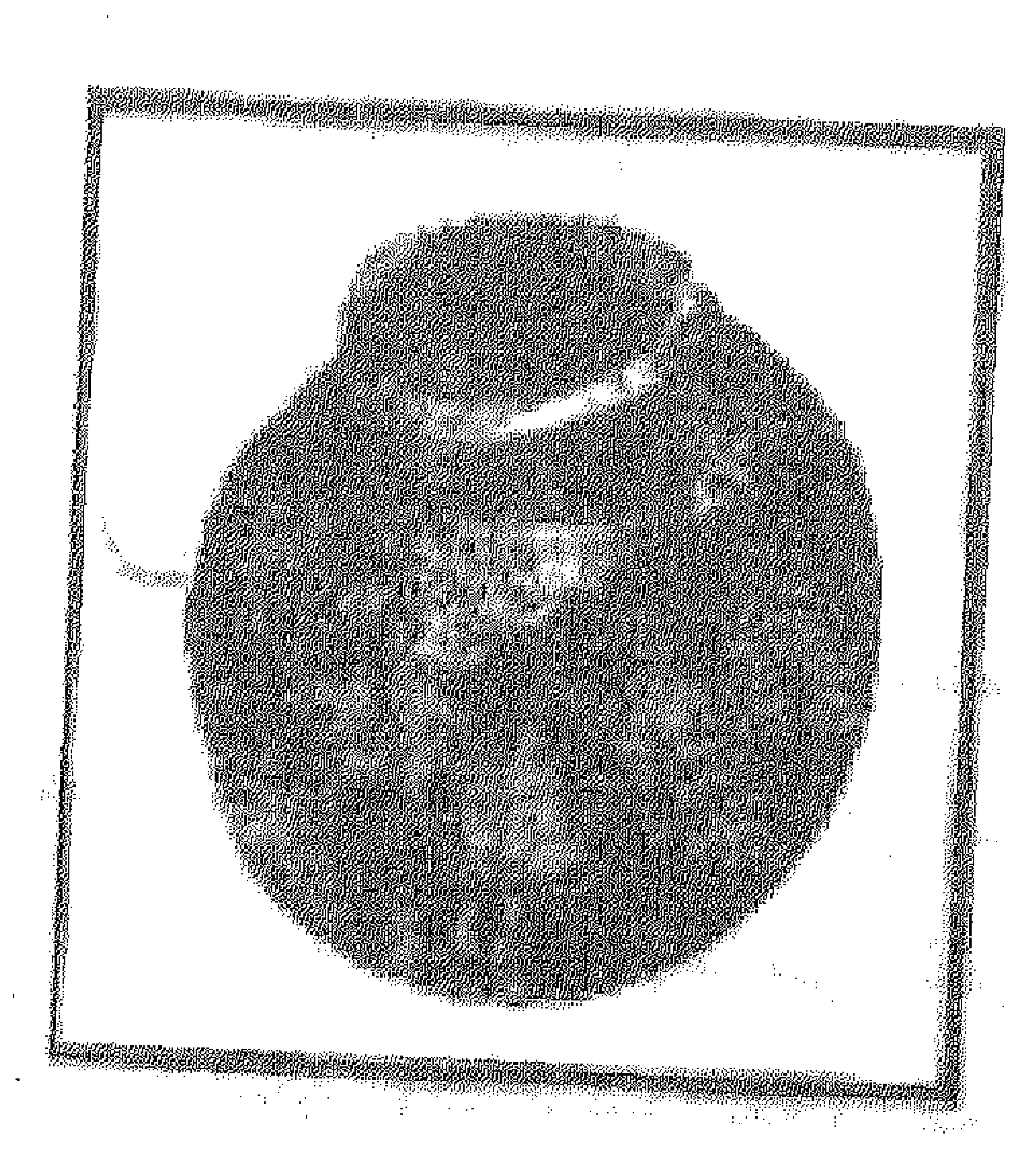


آنيّة خزف معاصر
للفنان – جيمي ديفس
شكل رقم (87)

وأسّس الفن العربي خصوصيتّه التي مَيزّته عن باقي دول العالم فلا يمكن أن نعزل الفن المعاصر عن حضارة البلاد العربيّة العريقة القدم، التي كان لها الأثر العميق في خلق فن امتزج بتأريخه وإستوعب وجوده ليمتلك خصوصيّة تُميّزه عن باقي فنون العالم.

إن مرجعيّة الفن العربي ممزوجه بتلاقح فني وفكري وفلـــسفي، إرتـــبط بالإنسان بيئياً وتأريخيّاً، ومكانيّاً، والخزف الذي كان جزءاً من الفن العربـــي منذ أوائل التأريخ حتى الوقت الحاضر، فأصبح صورة معبّرة عن الفن الجميل في الفن المعاصر.

وفي مصر كان الخزّاف (محي الدين حسين) الذي كانت خزفيّاته ذات خصائص عربية وإسلاميّة بالذات، وقد أبرز الفنّان بتجريداته المميّزة أشكالاً بشريّة بتشخيص مميّز رُسِمت ولوّنت على الأشكال الخزفيّة وكانت أشكال الأواني بسيطة وذات تقنيّات بسيطة أيضاً ولكن الرسوم كانت تتكامل مع أشكال الأواني، فكان الخزّاف واعياً لأشكاله متأثراً ببيئته وتراثه وعناصره الطبيعية، كما إستخدم تقنيّة البريق المعدني في أشكاله (الشكل 88).

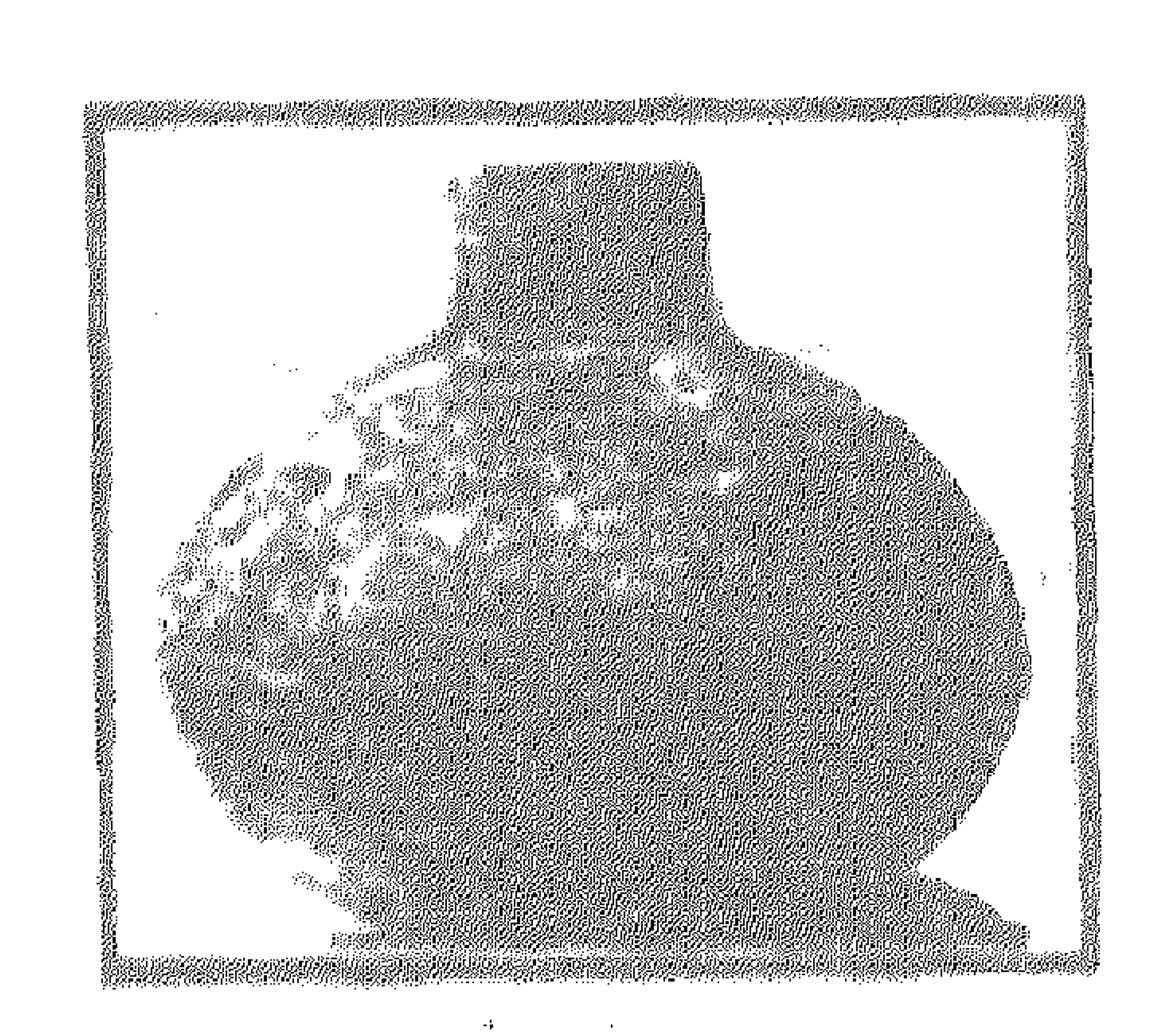


آنيّة خزف معاصر
للفنان – محي الدين حسين
شكل رقم (88)

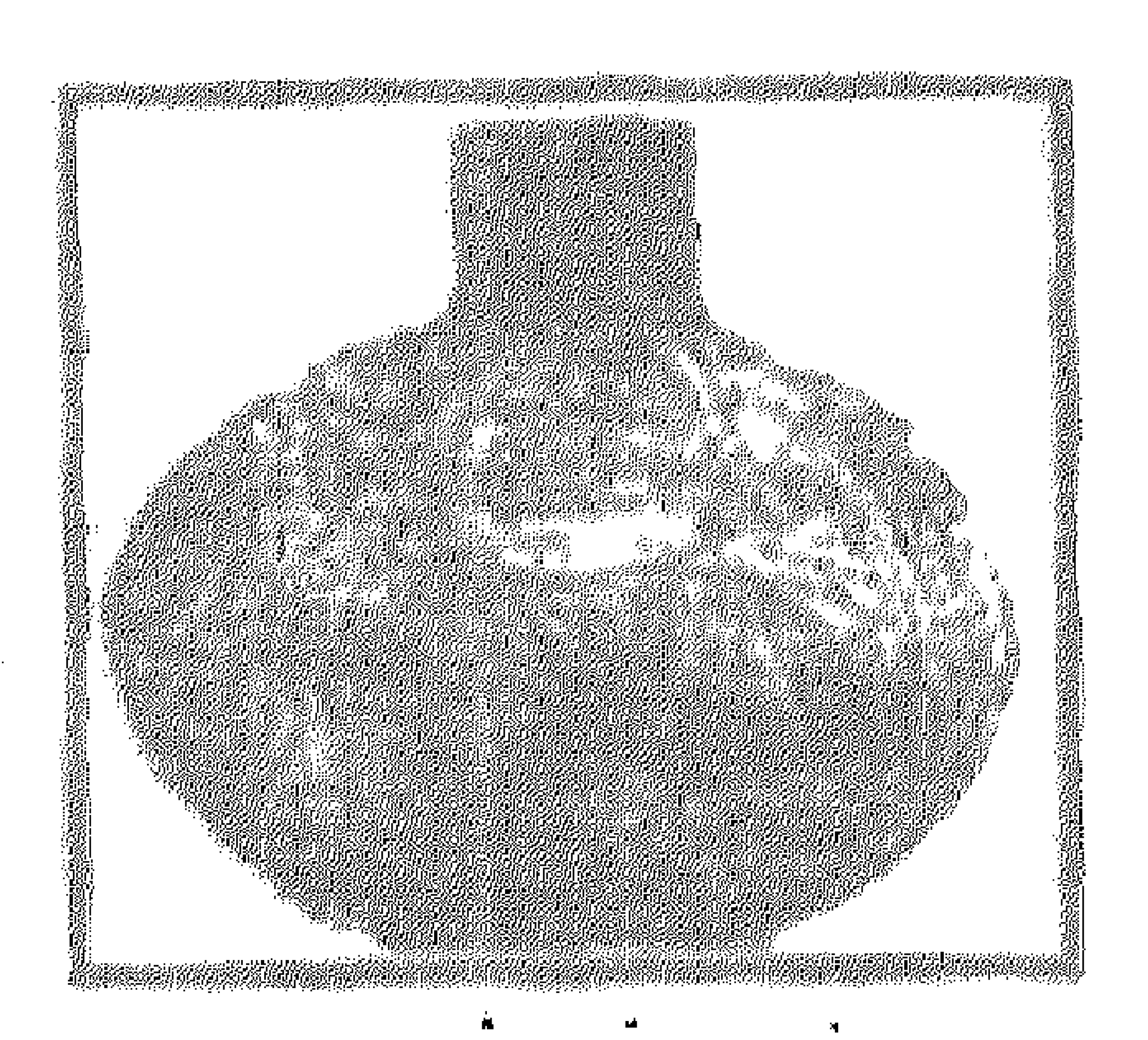
وفي الأُردن كان للخزّافة (دعد المفلح) الأشكال الجميلة بتناسبها وألوانها وتشكيلاتها وقد إعتمدت الخزّافة النقوش التي إمتلأت أوانيها بخطوط ورسوم ذات تشكيلات خاصة تتلائم مع تشكيل الأواني، وكانت الأشكال بتفاصيلها قد إعتمدت الإسلوب الإسلامي وإستوحت بأشكالها من التُراث الإسلامي والعربي فكانت قريبة من بيئتها وطبيعتها وتراثها فأبدعت بأشكال خزفياتها ذات الروح الإسلاميّة أو العربيّة[1] (الاشكال 90،89).

---

(1) مجلة الشرق الاوسط، العدد (1560)، 1970.



آنيّة خزف معاصرة
للفنان – دعد المفلح – الأردن
شكل رقم (89)

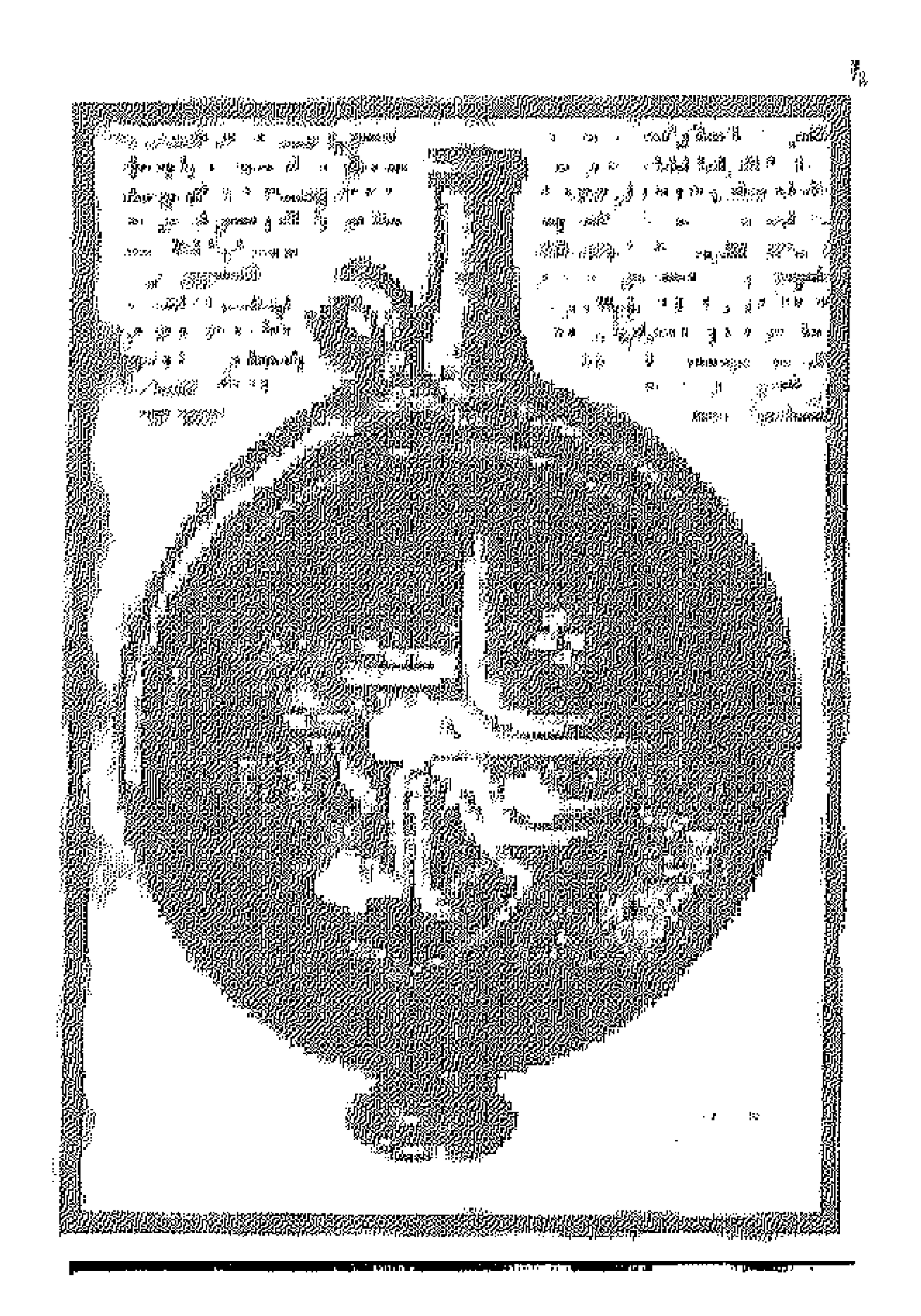


آنيّة خزف معاصرة
للفنان – دعد المفلح – الأردن
شكل رقم (90)

ولا يمكن أن نغفل عن دور الفنّان المعاصر (محمود طه) الذي كان يمتلك الحس والموهبة العالية في فن الرسم والخزف فكانت خزفيّاته بتشكيلاتها، موغلة في التأريخ الإسلامي والحروف العربيّة، فقد إعتمد الفنّان الحروفيّات في أشكاله وبدأ يؤسّس لغة شرقيّة عربيّة إسلاميّة خاصة به ميّزته عن باقي الفنانين، وكانت أشكاله نموذجاً متألقاً مع خطوطه، إشتغل الفنّان بالألوان المعدنيّة ذات البريق الزجاجي وبذلك ألّف تشكيلة رائعة بين اللّون والشكل والزخرفة والخطوط والسطوح والإنسجام الشكلي واللّوني والتضادات في الظل والضوء والألوان، حتى بدت حلقة متواصلة أبدع الخزاف في إيجاد لغة تُميّز فنّه وتؤسّس نظاماً جديداً في الخزف متوازن الرؤية (الاشكال 92،91).



تكوين خزفي معاصر
شكل رقم (91)



تكوين خزفي معاصر
شكل رقم (92)



المبحث الرابع

الخزف العراقي ال عاصر

عندما نتحدث عن الخزف بشكل عام، والعراقي بشكل خاص فإننا نواجه نوعاً من أكثر أنواع الفنون شُمولاً، فهو يضم النحت والتصوير بالإضافة الى حرفيّته الخاصة بتركيب الخامات الطينيّة واللونيّة والخزفيّة ومراحل خلق الشكل من تشكيل الطينة وتلوينها وحرقها، أي إن فنّان النحت الخزفي هو خزاف ونحات ورسام.

إن هذا التعريف يدلّنا على السياق الذي تَكّون عبر تأريخ الخزف العراقي.. والذي أشرنا إليه في فصول الرسالة السابقة، وصولاً الى النحت الخزفي المعاصر. فالتقاليد في هذا الفن كثيراً ما تتعرض للتغيير من جراء ما يظهر من حاجة أو تقنيّة جديدة أو فكرة جديدة في صياغاته الشكليّة أو المفهوميّة.. إضافة الى إن له تأريخاً صناعياً موروثياً كبيراً في العراق.. ولذلك فأن حتميّة تنوّعه الإسلوبي تتآتى من تنوّع إستعاراته التصميميّة ومن الروافد المُتعدّدة، التي تتحكم في طرائق إنتاجه.

ففي مراجعة بسيطة للنحت الفخاري العراقي نجد إن التصاميم المتنوّعة والتكوينات التي تُشكّل سياقه، مصنوعة بعناية فائقة أكثر من تلك العناية الفطريّة التأريخيّة والتقليديّة في فترات زمنيّة سابقة وإن بعض التصاميم تستلهم تكويناتها من أشكال النباتات والأوراق التي تتفجّر الى الأعلى

كالنافورات داخل الأواني، والمتتبّع لهذه التكوينات يجد لها مرجعاً تاريخيّاً، وقد إندثرت الحاجة الى أشكالها في العصر الحديث لكن الفنّان العراقي يبحث داخل حقلها عن تشكيلات وربما تساعد على إعادة إنتاجها تحت تأثير الملامح المتفرّدة في تأسيس هوية فنيّة خاصة.

ثمة أنواع أخرى من التصاميم إشتقّت من هيئات الحيوان والإنسان والطير، ولهذه الإشتقاقات أساس أو جذر تأريخي ربما يعود الى العصر العباسي والسبب في تزين القصور والبلاط كان لإظهار ترف تلك البلاد فقد وجد هذا الإتجاه صداه في النحت الخزفي العراقي، الذي لايزال يقع تحت سلطة المرجع التأريخي والجغرافي.

والسؤال يبدأ عن الكيفيّة التي حَدّدتَ الأساليب المتنوّعة وكذلك التأثيرات التي شَكّلت سياق الوحدة الكُليّة في المجال الإنتاجي لهذا الفن؟

إن النحت الخزفي قد أسّس نفسه -في العراق- على مادة البيئة والمحيط. فالتسميات تصلح هنا للعناوين أمام المواد فتنتمي الى الوجود.

وبمقارنة ظهور هذه المادة (الموضوع) قديماً يمكن الإستنتاج بأن شيئاً ما قد حدث وإن وحدة ما، تتحكّم بإنتاجه وظهوره. ليس فقط على مستوى هذا الظهور، بل على تعييناته الإسلوبيّة والجماليّة التي تغيّرت وتنوّعت.

فهل إن البيئة والمحيط قد تغيرت في غضون الخمسين سنة الماضية أم إن هذا الفن هو الذي تغيّر؟

لقد تغيّر الإثنان معاً، لكن المسألة الجوهريّة لا تعود الى التغييرات من حيث هي كذلك، بل الى الإقتراحات التي قدّمها الفنانون العراقيون، والتي

تُشكّل القيمة الحقيقيّة من جهة التنوّع (والتنوّع.. المحكوم أصلاً بـضرورات بين الثقافة والطبيعة والتأريخ.. وطبيعة تقاوم وثقافة تُكيّف، وتقبُض وتؤسلِب وتُحوّل..).

إذن ثمة حدود واضحة للجدل بين الماضي والحاضر وتنوّعه في النحت الخزفي العراق، فهناك الحداثة كما عرّفها الفنانون المعاصرون، والموضوع المحلي أو الشخصيّة التأريخيّة والثقافيّة، والحواريّة الجدليّة قائمة على أساس هذين المفهومين اللذين عُمِلا سوية في تنافذ ودخول وخروج وإستجابة ومقاومة وتَكيّف وإعادة تعريف للتقنيّات وتمثلاتها.

بعض أعمال النحت الخزفي العراقي تقوم بوظيفة التمثيل والتشخيص لكنهُ تمثيل وتشخيص إسلوبي، تختزل فيه الأشكال المتعينة وتسقط على جسد العمل ضمن مفهوم جمالي وهو الذي يقوم بتعريفه، علماً إن جميع عناصره تأليفيّة. وإن هذه الأسلبة، والمفهوم يتوسطان بين الحداثة والفن العراقي القديم.

وهذان الإثنان يشيران الى ولادة حركة جديدة. وأزاء ذلك يشكل المفهوم حالة من التنافذ التلقائي داخل الحداثة الأوربية التي أُسقطت مركزيّتها الثقافيّة توّاً وبدأت تستعير من الفنون الإسلاميّة والأفريقيّة ومن التراث الفني العربي الإسلامي المُتمثّل في الحروفيّة والزخارف والخطوط والتكرار،... إنها على وفق ذلك أخذت وأعطت هذا الفن الكثير من صياغتها وأساليبها.

ومن الواضح إن قراءة لهذا الفن. الذي يُمثّل وسطاً ثقافيّاً ومُحيطيّاً، تترسّب لدينا قائمة بعناصره وعلاماته.

ويلاحظ إن المنجزات الفنيّة تمثّلت وهضمت إختلافات إسلوبيّة مُهمة، فإن أية مقارنة بين ما أنجزه الخزافين العراقيين (طارق ابراهيم) و(سعد شاكر) قد تُشكّل فكرة الجدل أصلاً والمؤسّس في التعبير عن المكان المحلي في مستوياته المُختلفة وهي مفتوحة على مجتمع واحد... إن مشكلة الإختيار الإسلوبي تعمل بقوة على حدود الموضوع وحقله أكثر من تنوعاته التقنيّة لكن الإسلوب في النهاية سينطلق بحالة من متطلبات، ليؤسّس خطّاً فنيّاً في فضاء فني جديد له رموزه وثقافته المستقلة بعض الشيء عن تمثيلاتها الأوروبيّة.

ففي مثل هذا التوجه كان خارجيّاً، وثمة تَوجّه في إستكشاف النحت الخزفي من الداخل، إنه بحث مُتجدّد في العالم الفردي ورموزه ويقظته على نفسه، بحيث من الجائز تسميته بالجدل الداخلي وهو ما نعنيه بالتنوّع.

إن الإسلوبيّة الفنيّة والجماليّة أضحت موضوع مناورة لان (الداخل نفسه) مؤسلَب ومُتخم بالمزاعم ووجهات النظر والثقافات والآراء حتى بين الفنانين أنفسهم وكذلك تجاربهم الشخصيّة... فمن هنا أضحى تأويل العمل الفني من خلال تأويلاته لإسلوب الفنّان ممكناً ومحتملاً.

فإن جدليّة البيئة والمحيط تُؤلّف بين التوجهين (التوجُّه الى الخارج والتوجُّه الى الداخل) لكن بعد إنهيار الحدود بينهما، فالداخل والخارج يتداخلان في تأويل واحد حتماً ونعرف بأن سياق الفن (الوحدة) الكُليّة تتَحاور جدليّاً مع الإنحرافات والإنزياحات الشخصيّة (التنوّع).

وحقيقة يمكن القول بأن لا حدود لهذه الجدليّة متعيّنة فمن حيث التعريف الذي تعتمده لا تظهر البيئة والمحيط كأنساق ظاهرة بل كأنساق غائبة

ومختزلة الى معان ضمن التشكيل. فهو حدٌّ من علاقة دلاليّة يؤشر اليها الشكَل ويطويها. هذا التعريف هو المنهج الذي ستتم عن طريقة قراءة الأعمال الفنّية لهذا الفن في وحدته وتنوّعه وكشف رموزه تطبيقياً.

حاول النحت الخزفي في العراق تحقيق وحدة سياقيّة، ويمكن تَلمُّس إستعاراتها ونظامها على وفق التقسيم الآتي:

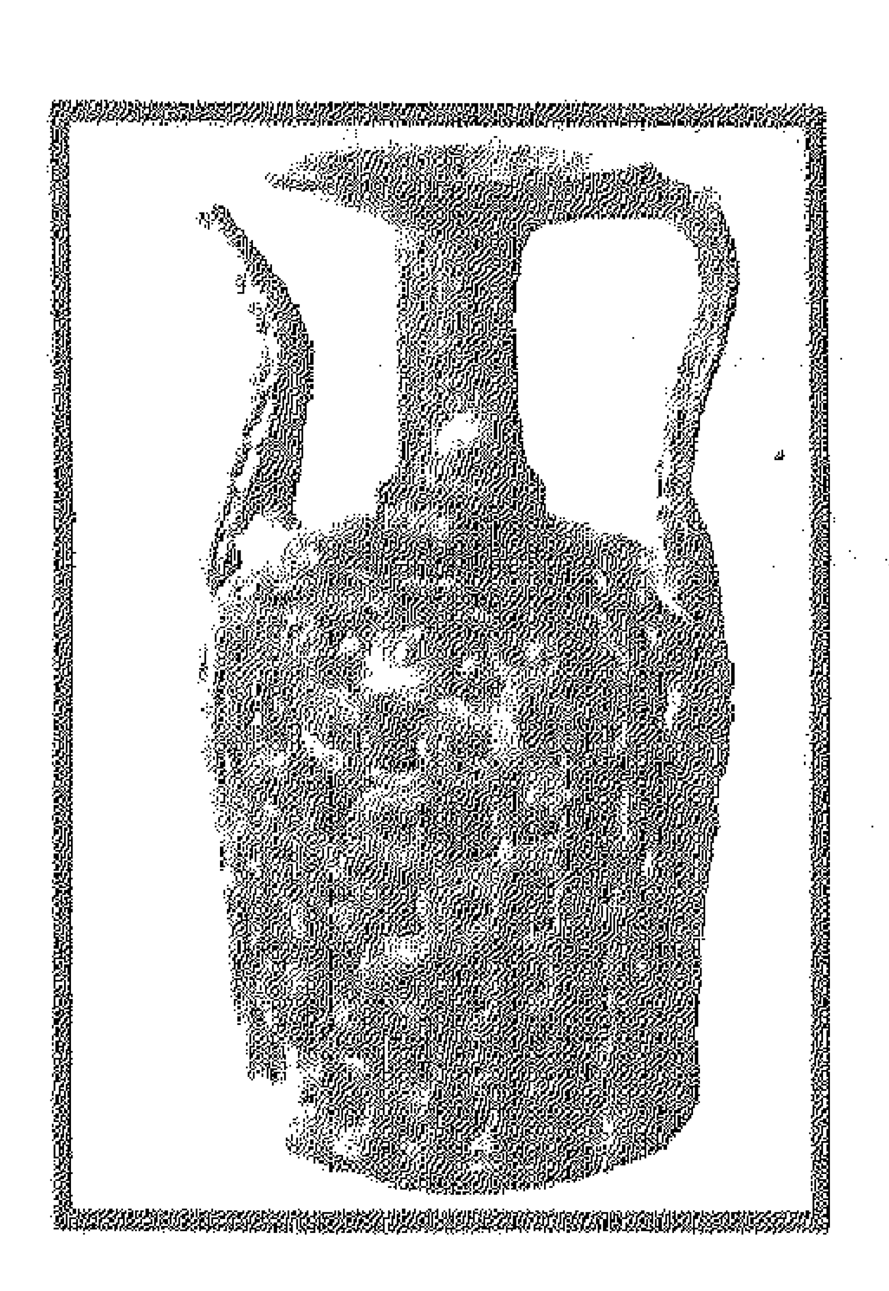
1- الوحدة الموروثيّة الرافدينيّة.
2- الوحدة في الفنون الإسلاميّة.
3- الإستعارات الغربيّة المعاصرة.

ما سعى إليه الخزف في العراق هو ما سعت إليه فروع التشكيل الأُخرى كالرسم والنحت أيضاً... هذه الفنون لم تغادر مرجعياتها المؤسسة لنظام بنية الفن في العراق... الى الدرجة التي أصبح منها المنجز التشكيلي لا يقوى على قطع أواصره بالمرجع، والفنّان في تَطلّعه الدائم لإيجاد عناصر بناء محاولاً ربطها أو أيجاد علاقة ومبررات جديدة ترتبط مع العناصر الأساسية التي يَعتبرها الفنّان ضمنيّة، كالخط واللّون والإتجاه والملمس والشكل والقيمة اللونيّة والحجم، أما العلاقات فهي تلك الروابط التي تجمع الأجزاء الإنشائية مع بعضها البعض التي ينبغي أن يكون كل عنصر فيها متآلف مع الآخر لخلق الإحساس بالترابط المستمر ما بين تلك العناصر.

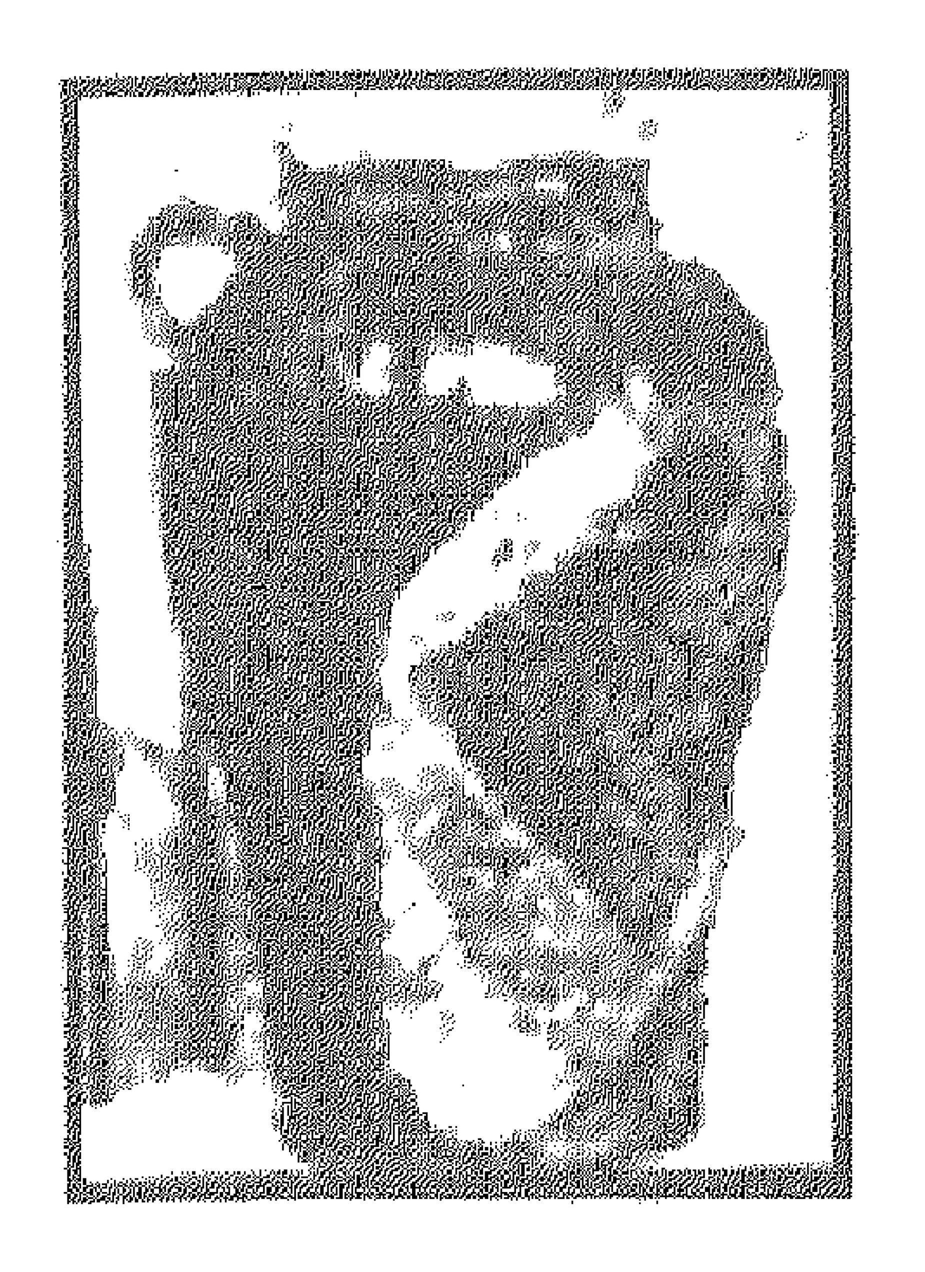
ولذلك يمكن ملاحظة الأشكال المتشابه بالإستعارة (انظر الشكل 93-94-95):



عمل من خزف الرافديني
تكوين قديم
شكل رقم (93)



عمل من خزف الاسلامي
تكوين اسلامي
شكل رقم (94)



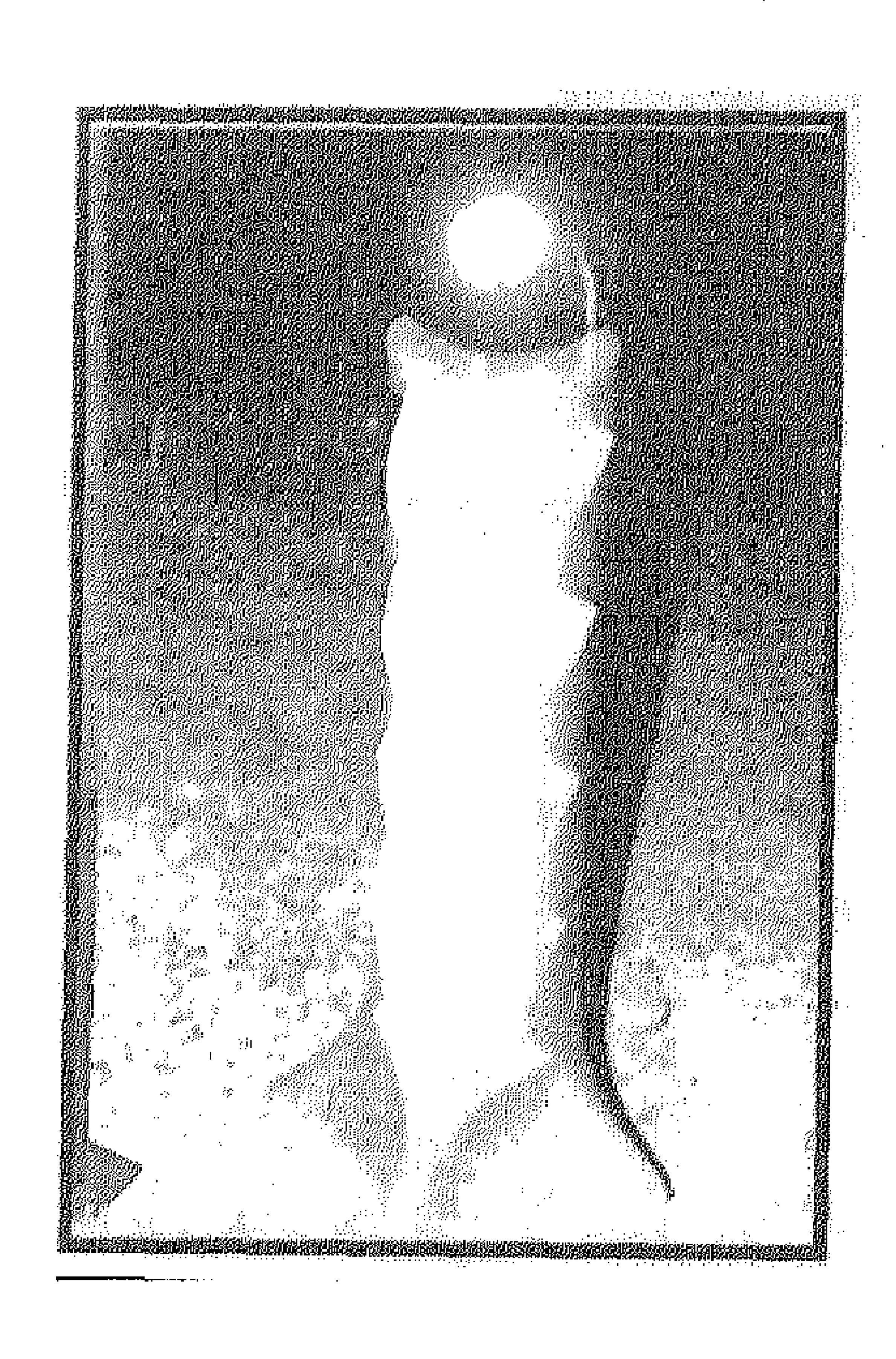
عمل من خزف المعاصر
تكوين معاصر
شكل رقم (95)

إن ما يحدث اليوم في بنية الشكل هو ذلك الهاجس المندفع نحو التحـول الى الأشكال الأكثر إختزالاً، يُحاول الفنّان أن يُحافظ على منح النتـاج الفنـي (هويّته ومضامينه) والتي غالباً ما نجدها تصاغ وفق علاقات تنظيميّة، لأسس وعناصر شَكليّة تُحاكي واقعاً جديداً يَحمل في طيّاته رموزاً، تُعدّ حلقة الوصل بين تعالق القديم (الأصيل) الموروث مع الحديث والمعاصر وصولاً الى تنظيم شكلي جديد يخترق العصر القديم وصولاً الى معاصرة شَكليّة جديدة.

ولذلك نجد التنوّع في النحت الفخاري المعاصر يأتي على ثلاثة أشـكال مختلفة:-

1. يستخدم الفنّان التباين الشكلي شرط الـتَحكُّم بإسـتخدام التنـوّع فـي الموضع الصحيح.

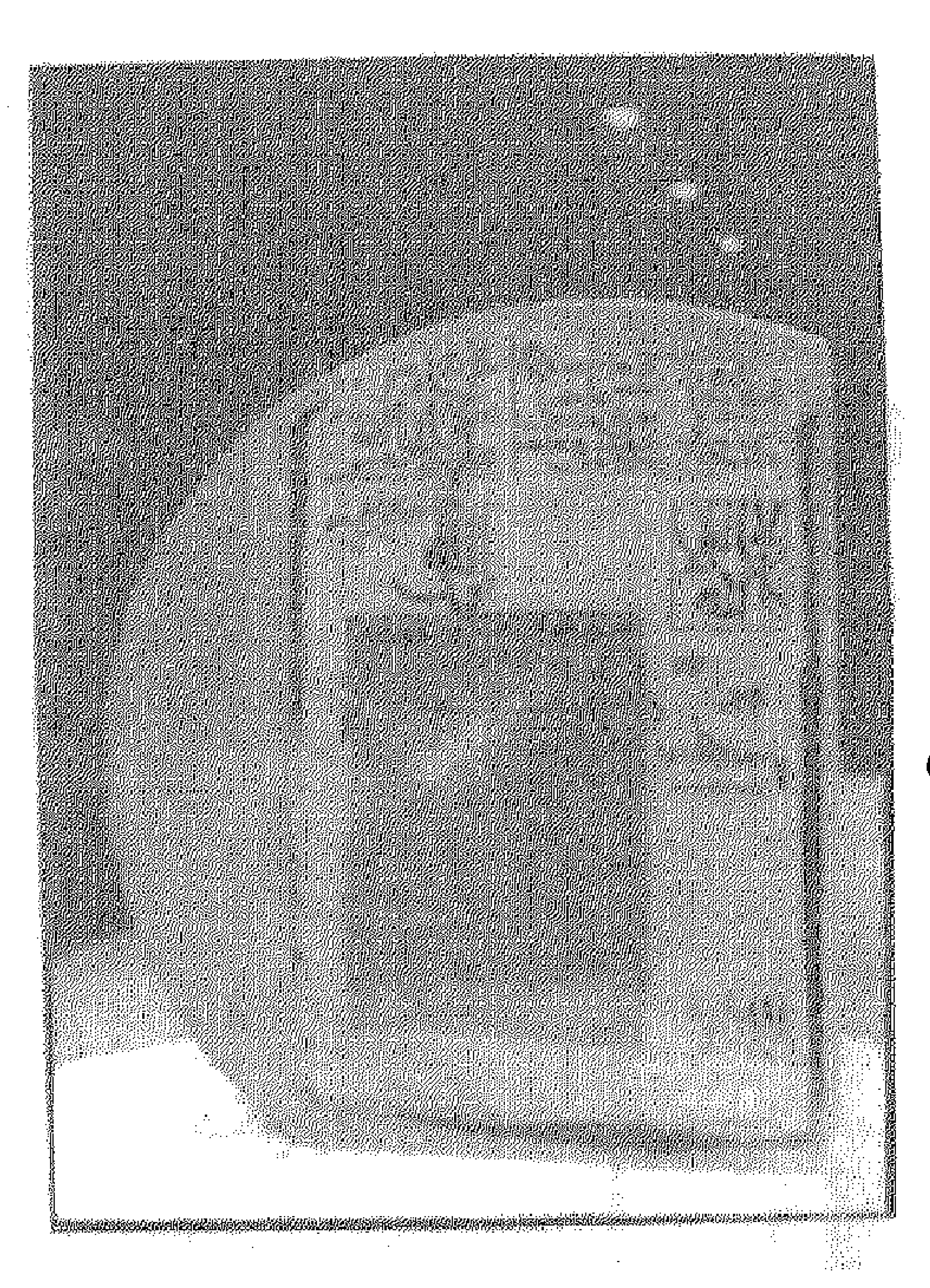
كما فعل ذلك جواد سليم في (نصب الحرية) أو ما فعله شوكت الربيعي في أعمال الرسم أو ما قدمه الخزّاف العراقي المُبدع سعد شاكر رحمه الله (الشكل 96) ...



نحت خزفي معاصر
للفنان سعد شاكر
شكل رقم (96)

نرى إن الفنّان في هذا الشكل قد أوجد ترابطاً كبيراً بين عمله الفني وبين إستعارته لأشكال الدمى الأُنثويّة الرافدينيّة، والتي تمتّد الى تمثيل حركة الجسد وطريقة بنائه. فجاءت شكلاً منعكساً لتلك الأشكال الرافدينيّة، قد نتّفق معاً فيما يتعلق بالإستعارة، لكننا ينبغي أن لا نغفل عن مقدرة الفنّان بتجريد الأشكال وتحريرها من سلطة الإيقونيّة.

لذا لا يمكن إغفال عمليّة إستخدام التنوّع بشكل واضح فيُسقِط أي مقولة تدعي الإستلاب، فهناك مقاربة بيئيّة تُحاكي الموروث فإستطاعت لغة الألوان أن تفصح عنهما. إذاً يُمكننا تلّمس إستعارات رافدينيّة واضحة في هذا المثال (الشكل 97).

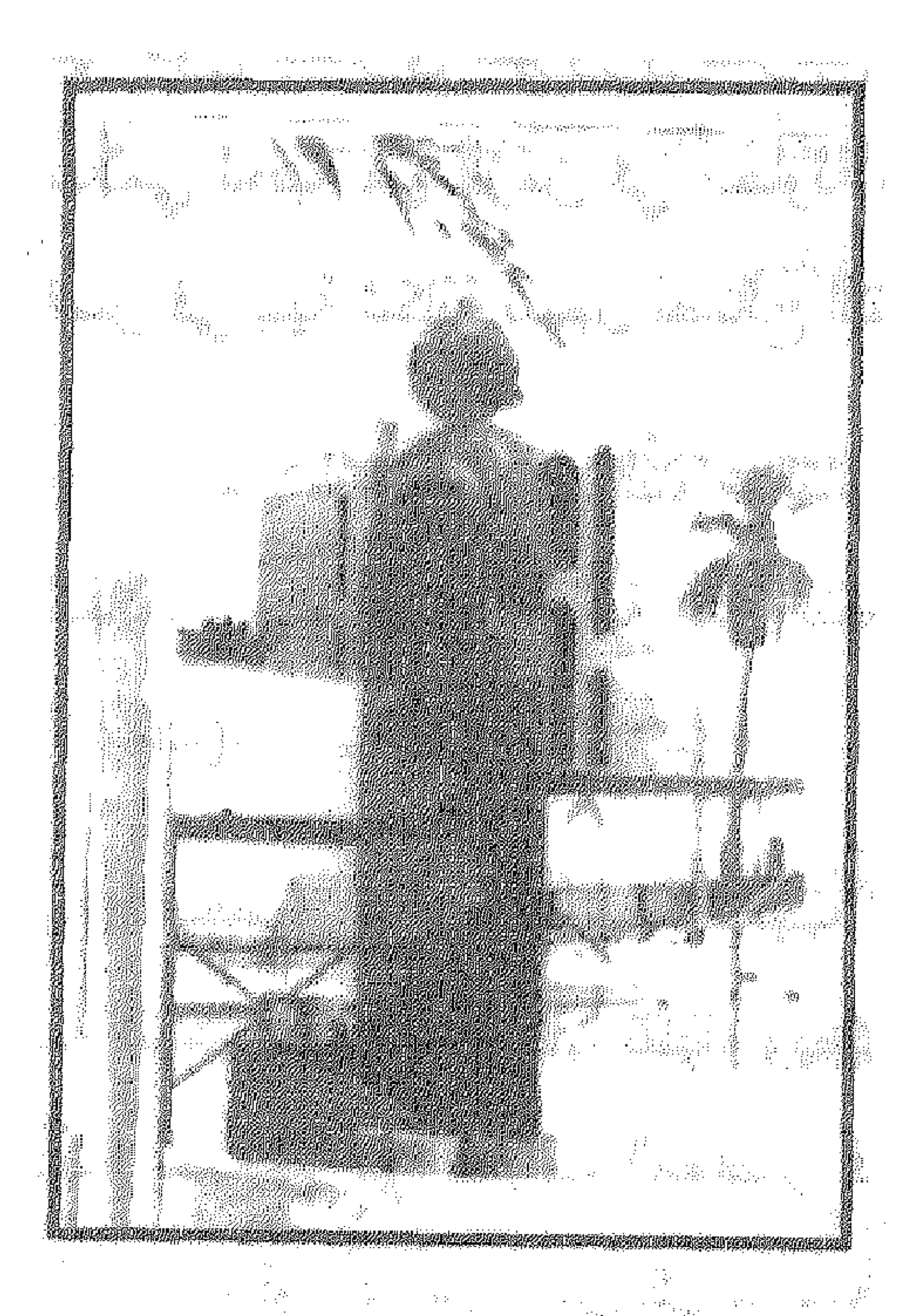


نحت خزفي معاصر
للفنان ماهر السامرائي
شكل رقم (97)

إن هذا العمل بناء خزفي لا يخلو من إستعارات ورموز إسلاميّة. لكنها دخلت في بنية العمل بصياغة جديدة يمكن أن نسميها بيئة العمل فالشكل وحدة مسطحة تملؤها الكتابات وبأشكال مختلفة فمنها كبيرة الحجم في وسط الشكل ومنها الصغيرة في أسفل الشكل وهناك ما هو أصغر حجماً في الطرف الآخر للشكل ويوجد شكل آخر يوحي بقطعة أو رقعة جلديّة كانت تُستخدم لأغراض الكتابة والتوثيق. بمعنى إن العمل يتأسّس على مرجع إسلامي بالإضافة الى تضمين رموز كتابيّة جاءت متممة لحركة الرموز والأشكال السومريّة التي زخرت بها مسلات حضارة وادي الرافدين.

2. هناك إنزياح يَتحقّق من خلال الأساليب المختلفة التي تَنتظُم فيها الهيئة أو الشكل في الإدراك الحسّي وهو التنوّع الناشئ عن وجود علاقات الشد

الفضائي والتشابه والسيادة. (كما في عمل الفنان سعد شاكر) الموضّح (الشكل98).



نحت خزفي معاصر
للفنان سعد شاكر
شكل رقم (98)

محمولة على موازنة لم تشمل الكتل بل شملت أيضاً الموضوع على طرفي الحدث. مع إستعمال التنوّع في الأشكال والرموز والألوان في داخل العمل إلاّ أنه بقى مساوياً لعنصر الوحدة الذي يطغي على جميع مستويات العمل التقني والموضوعي، ونرى إستعمال عنصر من عناصر التنظيم الشكلي وهو التباين في الأشكال وفي الخطوط وفي الملمس وبين الناعم والخشن والتباين في الحركة.

وإن علاقة الكُتلة بالحركة علاقة مستقرة وذلك لان التكوين العام يَتجّه عمودياً (فالثبات والصعود) في المكان يعكس الحركة المستقرة. أما علاقة الحركة بالفضاء فهي علاقة متداخلة لأن الفضاء حَدّد العمل من خلال تداخله

في منطقتين الأولى بين الأكتاف والكرة التي تُمثّل الــرأس وعلاقــة اللّــون بالملمس التي إستطاعت أن تثبت خطاب التعبير الذي لا ينفلت من مرجعيّــة إسلاميّة يعلن عنها اللّون الشذري الفيروزي كمرجع إســلامي طغــى علــى نتاجات الفن الإسلامي لحقبة من الزمن في محاولة تَحقّق التواصل المُتجــدّد بين القديم والمعاصر في بنية شَكليّة تسجل لصالح التشكيل العراقي المعاصر.

3. هناك نوع آخر من التوجّه، وهو التّنوّع التام الذي يتباين تبايناً كــاملاً مع النظام العام للعلاقات مما يضفي صيغة على التكوين كمــا فــي بنائيــات بيكاسو (كأس الآبسنت).

هذا الإسلوب قد يخضع مرات لتأثير الأساليب الغربية المعاصــرة فــي منجزاتها المتنوّعة شكلاً.. حجماً.. لوناً.. تقنيّاً، ويمكن تأشير ذلك التــأثير أو تسجيل نقاط التقاطع المتحقّقة في الخزف المعاصر في العراق، هذا من جانب ومن جانب آخر قد لا يتحقّق أي شيء من كل ما سبق إن قلنــا عــن ذهنيّــة الفنّان وعن طبيعة التحليل وتمظهر المنجز الفني في هيئته النهائية ...

المصادر

1- ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر للنشر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1966.

2- ابو ذيب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

3- ابو غازي، بدر الدين: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

4- ادونيس: سياسة الشعر، دار الأداب بيروت، 1985.

5- افسيانيكوف، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984.

6- الأعسم، عبد الأمير: جماليات الشكل في الفن العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997.

7- كوبل، ارنست: الفن الإسلامي، ترجمة احمد موسى، بيروت، 1966.

8- الالفي، ابو صالح: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

9- التريكي، فتحي: رشيدة والتريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992.

10- التكريتي، جميل نصيف: اضاءة تاريخية علـــى قـــضايا اساســـية، موسوعة نظرية الأدب، ج2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1922.

11- الجابري، محمد عابد: أسس الفلسفة.

12- الجابري، محمد عابد: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصـــرة، مدخل إلى فلسفة العلوم، ج1، بيروت، 1982.

13- الرويلي، د. تيجان وزميله، دليل الناقد الأدبـــي، المركـــز اللثقـــافي العربي، بيروت، 2000.

14- السواح، فراس: دين الإنسان، منشورات علاء الدين للتوزيع والنشر والترجمة، سوريا، دمشق 1994.

15- الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصـــول الأســـاليب الأدبية، مكتبة نهضة مصر، 1966.

16- العذاري، د. أنغام سعدون: بنية التعبير فـــي المنحوتـــات الفخاريـــة والخزفية في العراق القديم، كلية الفنون الجميلـــة، جامعـــة بغـــداد، 2004.

17- العزاوي، نبيل عبد المجيد طه: الصورة البصرية في الفن العربـــي الإسلامي وانعكاسها على الشكل المعماري العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة المعماريـــة، جامعـــة بغـــداد، 2002.

18- الغنزي، ارشد عبد الجبار عبدالله: استقلالية الشكل في العمارة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة بغداد، 1997.

19- القدامي، عبدالله (ثقافة الامثلة) مقالات في النقد والنظرية، النادي الثقافية الأدبي، جدة، ط2، 2000.

20- المعماري، عبد الرحيم: الدليل والنسقية، المنشورات الجامعية المغربية، ط1، مراكش، المغرب، 1997.

21- الهيتي، اياد احمد محمد: المعنى وتغير العلاقات الشكلية للعمارة المعاصرة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1992.

22- امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث، بيروت، 1981.

23- أمين، عبدالله: اغابو ميسر سعيد: غرود، مديرية الأثار العامة، بغداد، 1986.

24- اميو، احمد مختار: الإسلامي والفلسفة والعلوم، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، اليونسكو، دبلن، 1998.

25- ايكو، امبرتو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة، 1996.

26- بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1999.

27- بارت، رولان: مبادئ علم الدلالة، ترجمة محمــد البكــري، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

28- بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، ترجمــة د. عيــسى سـلمان وسليم طه التكريتي: تقديم اندريه بــارو، مطبوعــات وزارة الثقافــة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد، 1977.

29- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، بغداد، 1973.

30- برانكاري، هنري: الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث، ترجمــة الميلودي لعموم، دار النوار للطباعة والنشر، بيروت، 1996.

31- بريث، د.ل: موسوعة المصطلح النقدي، التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

32- بكداش، كمال: نظريات في علم النفس، المؤسسة الجامعة للدراســات والنشر، ط1، بيروت، 1986.

33- بنفنست، أميل: سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986.

34- بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعايــة الفنون والعلوم، دمشق، 1970.

35- بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

36- تودروف واخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر قنيني دار افريقيا الشرق، 2000.

37- تودرورف وآخرون: في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الديني، ط1، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

38- جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

39- حسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.

40- جولدمان لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة.

41- جياد، سلام جبار: جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2003.

42- ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر، 1958.

43- ذريل، عدان ابن: الفن في الزخرفة العربية، دار الفكر العربي، دمشق ط1، 1963.

44- رامان / النظرية الأدبية المعاصر ترجمة سعيد الفاغي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

45- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري، دار القلم، بيروت، 1975.

46- زكريا، ابراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، (د.ت).

47- سيرنج، فيليب: الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، 1992.

48- شتراوس، كلود ليفي: الاناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1986.

49- شموط، عز الدين: لغة الفن التشكيلي (علم الإشارة البصرية)، جامعة البنات الأردنية، بلا.

50- عبد الحميد، سعد زغلول: العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1986.

51- عبد الحميد، د. شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

52- عبد الرزاق، هناء مال الله: التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000.

53- عبد الوهاب، يزن محمد: الشعرية في العمارة العربيـــة المعاصـــرة، رسالة ماجستير مقدمة إلـــى كليـــة الهندســـة المعماريـــة، الجامعـــة التكنولوجية، بغداد، 1998.

54- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيـــع، الكويت، صفاة، 1982.

55- عواد، علي: التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث، بحث فـــي انساق العلامات المسرحية، رسالة ماجستير (غير منـــشورة)، كليـــة الفنون الجميلة، بغداد، 1989.

56- غاتشف، غورجي: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سلـــسلة عـــالم المعرفة، الكويت، 1990.

57- فرانكفورت، هنري واخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبـــرا ابـــراهيم جبرا، مراجعة محمود الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة بالاشـــتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، 1960.

58- فرحان، حيدر خالد: الرمز في الفن العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1988.

59- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

60- فضل، د. صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيـــروت، 1995.

61- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987.

62- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

63- كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية، دراسة من تاريخ الأشياء، ترجمة عبد الملك الناشف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965.

64- كوبل، ارنست: الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، بيروت، 1966.

65- كيرزويل، اديت: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985.

66- لوشن، نور الهدى: علم الدلالة جامعة الزيتونة، بنغازي، ط1، 1995.

67- محمد، حسن زكي: أطلس الفنون الخزفية والتصاميم الإسلامية، دار الرائد العربي، 1981.

68- مقدمة دليل معرض الخزف العراقي، المركز الثقافي العراقي، لندن، 1977.

69- نوبلر، ناثات: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا براهيم جبرا، دار المأمون للنشر، بغداد، 1987.

70- هانز جورج جاديمير: تجلي الجميل، ترجمة د. سعد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997.

71- هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة العامة المصرية للنشر 1971.

72- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا مراجعة: أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

73- هوكز، ترانس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

74- هوينغ، رينيه: الفن وتأويله وسبيلة، ترجمة صلاح مصطفى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

75- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

76- يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د.ت).

المصادر الإجنبية

1- American craft, number 3, july, 1929.

2- Banta, juan pablo,notes for atheary of meaning in design, inbroadbent, bunte and tencks sings, symblos and arthitecture, john willy and sons, 1980 hodson publishing co. Lte, england, kent, 1976.

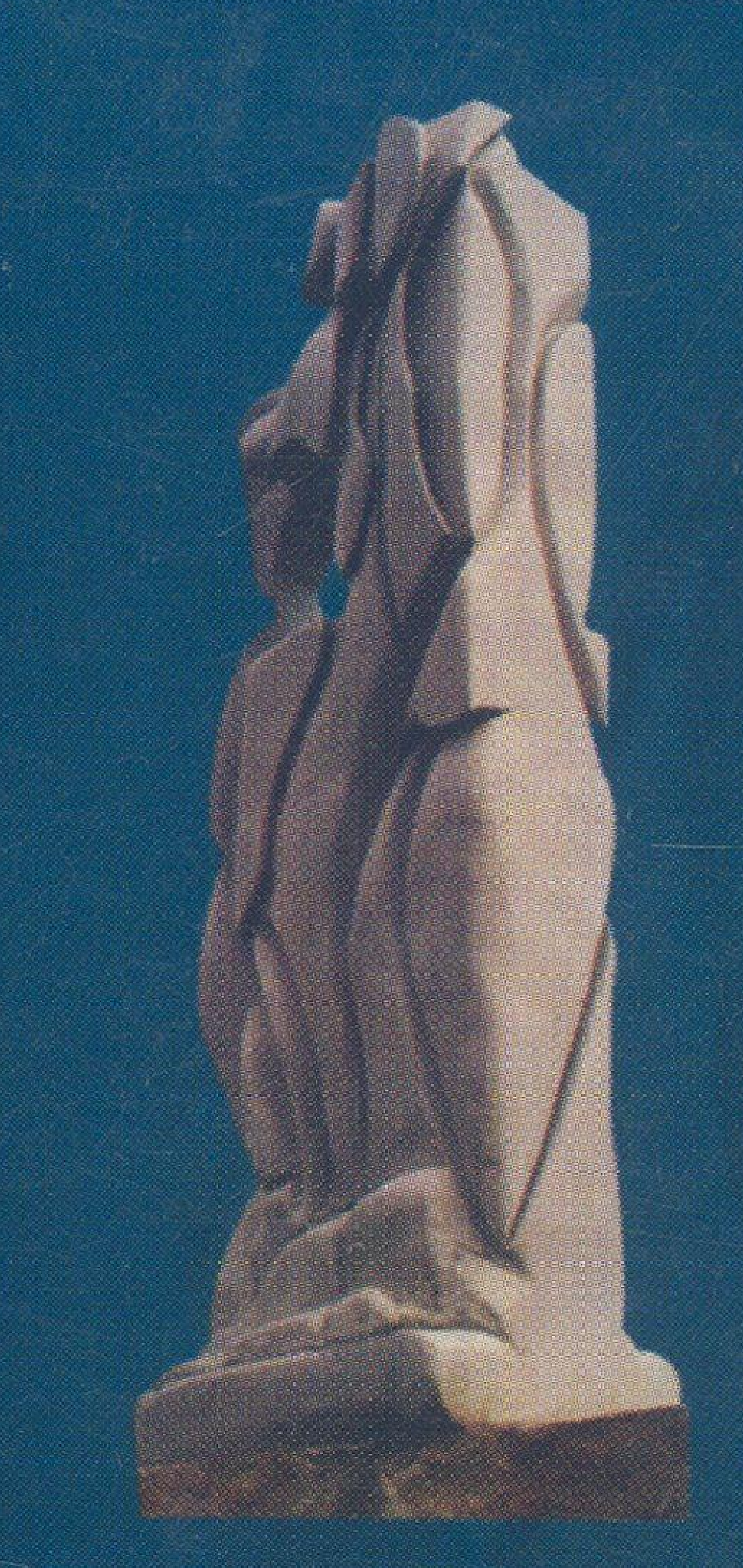
3- Nelson, glenn,c., ceramic a potters hand book, secand edition hoolt. rinehart and winston, new york, 1960.

4- Maggzin ceramics,art and percption, 1990, no,21.

5- Peter lan, studio ceramics, london 1983.

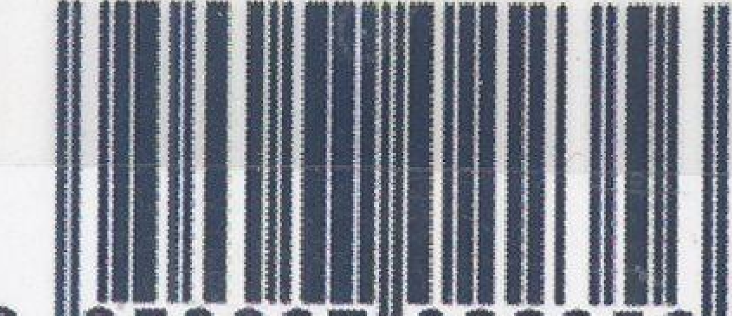
6- Peter lan, studio ceramics, london.

7- Rose, muriei: Artist potters in england, faber and faber.



الوحدة والتنوع

في الخزف العراقي المعاصر


ISBN 9957-02-325-0
9 950007 022356

Dar Majdalawi Pub. & Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box:1758 .Amman.11941- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب ١٧٥٨ .عمان . ١١٩٤١ - الأردن

E-mail: customer@majdalawibooks.com
www.majdalawibooks.com